cahiers du

CINEMA

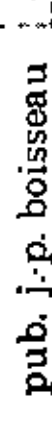
Le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question



172 novembre 1965

ph. r obligi

conditions au 25 janvier 1965



comme en photo-ciné

Toujours les meilleurs prix. Le service après-vente le plus complet. Le crédit le plus avantageux.

au

PHOTO-PLAIT

39, Rue Lafayette - Paris 9ème

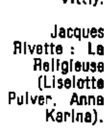
30 % sur les magnétophones. **25 %** sur les téléviseurs et électrophones. **20 %** sur HI-FI BRAUN.

sur notre photo :

Transistors : Radiola 264 T et 263 T. Grundig Micro-Boy et Élite. Normende Globe-Trotter. **Magnétophones :** Téléfunken 300 et Grundig TK 47. **HI-FI :** chaine Perpetuum HSV 20. Braun Audio 1. Meuble Normende. **Téléviseurs :** Sony et Normende et un phono de collection !

Enfin
si tu détruis
que ce soit avec des outils
nuptiaux. — René Char.

cahiers du CINEMA



Joseph Losey : Modesty Blaise (Monica Vitti).



Jacques Rivette : La Religieuse (Liselotte Pulver, Anna Karina).

N° 172 NOVEMBRE 1965

POLITIQUE DES AUTEURS ?

Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs
par J.-L. Comolli, J.-A. Fieschi, G. Guégan, M. Mardore, A. Téchiné et C. Ollier 18

ERIC ROHMER

Entretien, par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli 32

MIZOGUCHI KENJI

Souvenirs (3), par Yoda Yoshikata 44

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Bennett, Bow, Cochran, Dandridge, Fellini, Furie, Lawton, Lewis, Mankiewickz,
Resnais, Rio, Rivette, Rome, Saraceni 7

LE CAHIER CRITIQUE

Rouch : Gare du Nord, par Claude Ollier 50
Rohmer : Place de l'Etoile, par Jean-Claude Biette 52
Godard : Montparnasse-Levallois, par André Téchiné 52
Chabrol : La Muette, par Jean-Louis Comolli 53
Pollet : Rue Saint-Denis, par Jean Eustache 53
Douchet : Saint-Germain-des-Prés, par Jean-Louis Comolli 54
Pereira dos Santos : Vidas Secas, par Michel Pétris 54
Bitsch : Cher baiser, par André Téchiné 55

RUBRIQUES

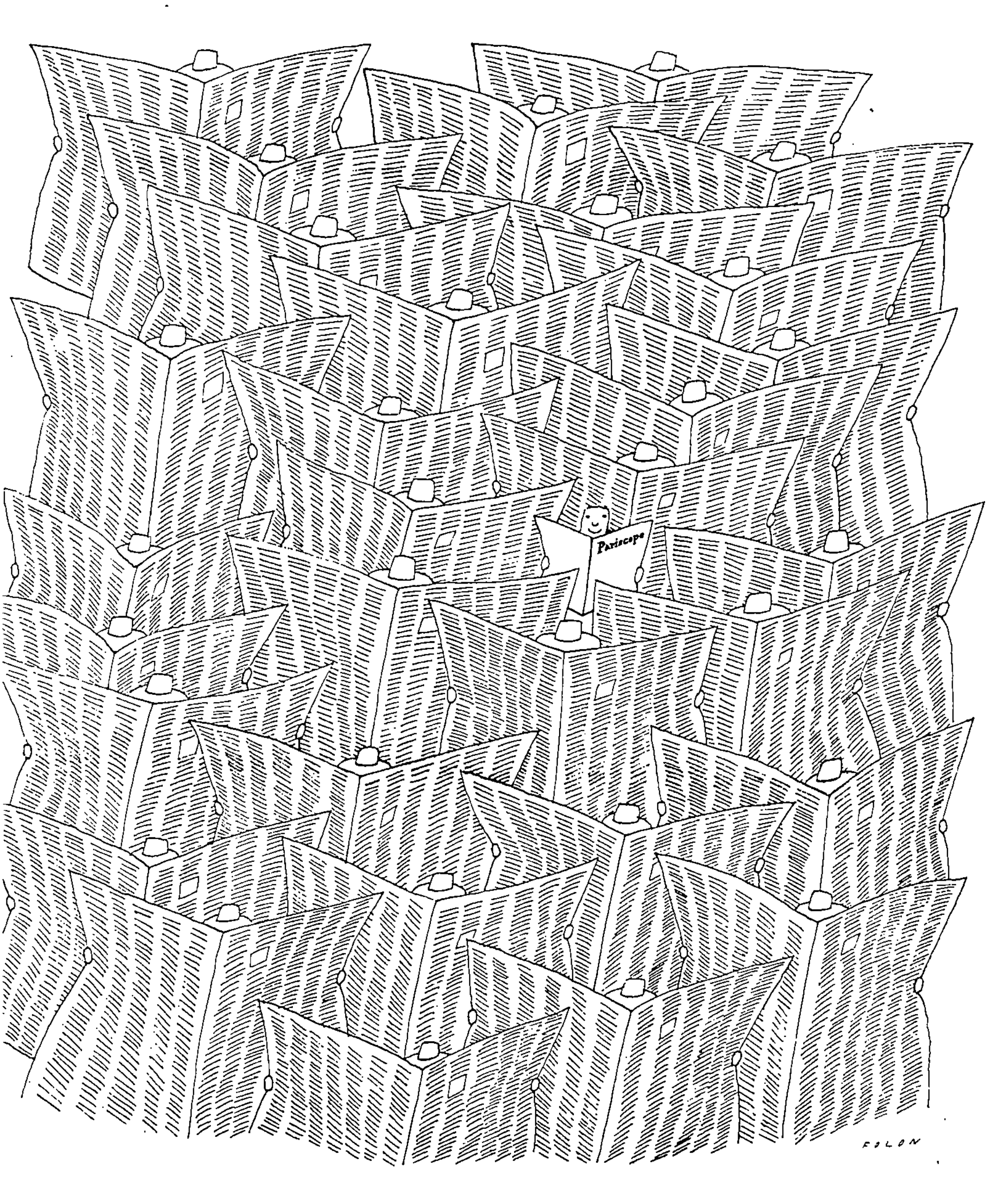
Conseil des Dix 4
Courrier des lecteurs 6
Table des matières du n° 157 au n° 171 63
Liste des films sortis à Paris du 29 septembre au 26 octobre 60

CAHIERS DU CINEMA, Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Michel Mardore (Cahiers)
Paris vu par Rouch (Gare du Nord)	●	★	★★★★	●	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
Paris vu par Chabrol (La Muette)	●	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★
Paris vu par Rohmer (Place de l'Etoile)	★	★	★★★	★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★★
Paris vu par Godard (Montparnasse-Levallois)	●	●	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★
Paris vu par Douchet (Saint-Germain-des-Prés)	★★	★★	★	★★	★★★	★★	★	★	★	★
Paris vu par Pollet (Rue Saint-Denis)	●	★★	●	●	★★	●	★★★	★★	★	★
Juliette des Esprits (Federico Fellini)	★★★	★★★	★	★★★	★★★	●	★	●	★★	★★
The Brig (Jonas et Adolfas Mekas)		★★		★★	★★	★	★★	●	★	★
Lord Jim (Richard Brooks)	★	★★★	★	●	★★	★★★		●	●	★★
Au secours (Richard Lester)	●	★★★★	★	★★	★★	●	★★	★	●	★
Ipcress, danger immédiat (Sidney Furie)	★★	★★	★	★		★		★		●
Les 4 fils de Katie Elder (Henry Hathaway)	★	★★	★	★	★★	★				●
Mary Poppins (Robert Stevenson)	●	★★★		●	●	●			★★	★★★
Scorpio Rising (Kenneth Anger)		●	●	★★	★★★	★★	★★	●	●	●
Les Grandes Gueules (Robert Enrico)	★	★	●	★★★		★		●		●
Le Croiseur Aurore (Lavrenev et Vychinsky)			●	★★	★★	●		●		
La Nef des fous (Stanley Kramer)	★★	●	●	●	●	★★		★★	★	●
Ces merveilleux fous volants (Ken Annakin)	★★	★★		★	●	●		●	●	●
Le Chant du monde (Marcel Camus)	★	●	●	●	★★	●	★	●	●	●
Coplan FX 18 casse tout (Riccardo Freda)	●		●	★★		●	●	★	●	●
L'Amour à la suédoise (Gian Luigi Polidoro)	●	★★		●		●			●	●
Piège pour Cendrillon (André Cayatte)	●	●	●	★		●		●		★
Métamorphose des Cloportes (Granier-Deferre)	●	●	●	●	★★	●	●	●	●	●
La Communale (Jean Lhote)	★		●	●	●	●	●	●	●	●
Mission spéciale à Caracas (Raoul André)	●		●			●		●	●	



Evidemment, tout le monde ne peut pas lire "Pariscope"

le cahier des lecteurs

Ajout poétique

« Chers amis, — Une ancienne amie d'Audiberti (cette amie est celle dont il fit le portrait dans son roman « Septième » sous le nom de Zoui-Zoui) me communique un poème de lui — inédit probablement — que je vous transmets en espérant qu'il n'est pas trop tard pour l'insérer dans votre prochain numéro :

« Nous n'avons pas de passeport
Peut-être ce n'est pas la peine
On va partout quand on est mort
On glisse mieux sans une chaine
La rivière conduit au port
Un cadavre n'a jamais tort
Monde de fer, tête de l'or
Adieu, j'ai fini ma semaine. »

Cordialement. — Jacques Baratier.

Réclamation

« Il est très agréable pour moi de lire, dans le n° 169, les quelques lignes élogieuses sur le personnage que j'incarne dans le film *Noviciat* de Noël Burch. Par contre, il m'est beaucoup moins agréable de constater que M. L. Ms. (Louis Marcorelles, je suppose) confonde et mêle les deux scénarios : *Noviciat* et *Les Disciplinaires* (réalisateur : Lâm Thanh Phong). J'ai produit, écrit *Les Disciplinaires* et j'ai joué dans ce dernier.

Or, mieux que n'importe qui, je sais qu'il n'est nullement question d'amazones bottées donnant des coups de cravache dans *Noviciat* — les séquences appartiennent aux *Disciplinaires,* lesquelles séquences, tournées bien avant *Noviciat,* existaient déjà depuis deux ans sous forme de ballet et avaient été représentées plusieurs fois sur différentes scènes françaises. » — Frédérique Franchini.

Modification

« François Truffaut vous prie de faire savoir que la phrase qui lui est attribuée dans *Les Cahiers du Cinéma* n° 171, page 36 et concernant le film *Pierrot le fou :* « Si le cinéma c'est ça, alors il vaudrait mieux abandonner tout de suite » n'a été ni écrite ni prononcée par lui et que d'ailleurs il n'en comprend pas la signification. Si MM. Jean-André Fieschi et André Téchiné tiennent absolument à ce qu'il résume sa pensée en une phrase, François Truffaut veut bien proposer cette formule : « Le premier film effectivement adapté à l'invention du cinéma permanent ». — F. T.

Le goût de la folie

« Le cher Marcorelles (Louis), collaborateur à ses heures des *Cahiers* vient de signer dans le n° 1 095 des « Lettres françaises » un article tout bonnement niais sur Godard et *Pierrot le fou.* Admirons tout d'abord l'entrée en matière que se refuserait tout candidat au certificat d'études : « Les festivals se suivent et se ressemblent... » Usée, mon brave, usée jusqu'à la corde l'expression ! Et le jeu de mots ! On parie combien que « la Mexicaine et le mec si con », que « allons-y Alonzo » passent aux yeux de Loulou pour d'irréfutables preuves de la débilité mentale de leur auteur ? Mais l'Empereur (because Marc-Aurèle, ouh ! qu'elle est bonne !) charrie un brin quand il écrit (filandreusement) que *Pierrot le fou* réunit pour la première fois les deux comédiens que Godard a lancés et haussés au statut de mythe. Anna Karina et Jean-Paul Belmondo ». Loulou voyageait quand sorti *Une femme est une femme,* il l'a pas vu ou il l'a oublié.

Las, vous vous trompez : il l'a vu. Il le dit, en fin d'article, et même que c'est quasiment le meilleur Godard, le Godard « qui peut avoir tant de charme quand il ne se prend pas au sérieux ». Ah ! charmez-moi jeune homme ! Ne vous prenez pas pour « Rimbaud, Lénine et Jean XXIII réunis ! » Ah mais ! Et comment s'y retrouver dans cette salade critique mal brassée : on vante le charme avec un air de redonne moi-z'en et dix lignes plus bas on dénonce « l'extraordinaire démission morale ». C'est-y du charme ou de la prise de position qu'il veut, Loulou, faudrait savoir ? Et puis, si c'est une paire de claques qu'il cherche, il l'a trouvée... dans le n° 1 096 des « Lettres françaises » justement et par qui ? X, Y, Z ? Non point, révérence parler, par Aragon (Louis) : « Je ne parlerai pas des critiques. Qu'ils se déshonorent tout seuls ! ». Maintenant une petite note à l'intention de l'ami Juross écrivant « du pain sur la planche des sociologues ès 7e Art ».

Je sais bien que Nyrop admet l'emploi de ès avec un nom singulier. Néanmoins ès étant archaïque il me semble plus logique de l'employer avec un nom pluriel, et Grévisse a raison d'écrire que « l'on méconnait l'étymologie de ès en disant : docteur ès pédagogie, ès géographie, etc. » Et n'oublions pas que Baudelaire dont la première rédaction de la dédicace des « Fleurs du Mal » était : « Au parfait magicien ès langue française... » l'abandonna dans le texte définitif, au profit de « ... ès lettres françaises ».

Que Juross ne me prenne pas pour un quelconque savantasse brandissant son Grévisse ou son Le Bidois à chaque impair : c'est tout simplement une mise au point amicale. Et pendant que j'y suis je signale à toute l'équipe qu'elle peut abandonner à la « canaille écriviste » des quotidiens l'emploi injustifié de « protagonistes » pour parler de quatre ou cinq personnages (...).

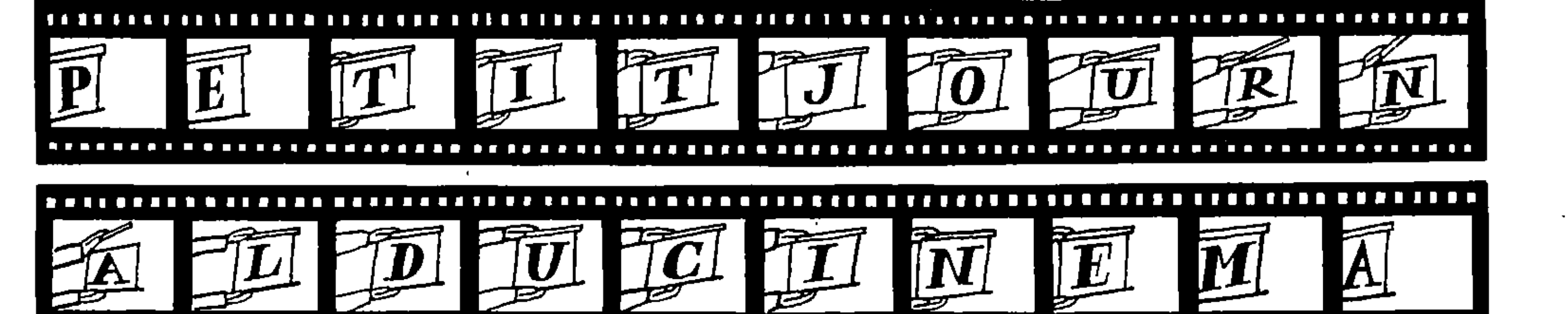
Un mot sur les nouveaux *Cahiers,* pour finir : je suis abonné depuis 1962, je vous dis : « Bravo, continuez ! Vous abattez actuellement de l'excellent boulot... — Jean-Pierre Colin, hôtel « Le Morbihan », place Courtonne, Caen.

Rites agrestes

« N'étant même pas « cinéphile de sous-préfecture », j'ai lu avec non moins d'étonnement que d'intérêt les successives ficeleries de M. Dufreigne (n° 161-162) et de M. Donnot (n° 170) à propos du cinéma en province. Soit, je crois être un cinéphile, voire un cinéphile défavorisé sur bien des points, mais de là à larmoyer sur l'inconfort des strapontins et le vacarme des nougats mous post-entractem, il y a de quoi faire rigoler plus d'un cinéphile de ma classe. Bien sûr, j'habite un petit, tout petit patelin comme il y en a des milliers de par la France, bien sûr les salles sont crasseuses, mal équipées et bruyantes comme places de marché, mais là n'est pas l'important, ce qui compte, ce qui intéresse, ce qui satisfait, c'est ce que l'on voit, même amputé, tronqué en long ou en large. Qui plus est, il y a même plaisir à voir une œuvre esquintée, un peu comme un livre moisi, bouffé aux rats, dont on a perdu quelques pages, mais qu'on s'efforce à lire, avidement : l'important n'est pas l'édition ni la couverture mais la substantifique moëlle de l'écrivain ou du réalisateur. Sûr, je vous fais bondir, mais j'avoue que je me désintéresse totalement du bordel ambiant quand l'œuvre est bonne, que je regrette les maladresses techniques des opérateurs de province, que je gueule quand Joselito tonitrue sur l'écran, mais — car il y a le mais — que rien ne peut altérer Hawks, Lang, Lubitsch ou Godard quand ils s'égarent dans nos provinces. Bien sûr il faut attendre des ans et des décennies pour voir tel film, mais il faut aussi savoir chasser les programmes. Il faut savoir courir la lande pendant vingt, cinquante kilomètres pour voir un film qui passe à Pézenas et qui ne sera jamais à l'affiche de Sélestat, mais tel est le sort du cinéphile de campagne et si ce curieux personnage attend dans un mépris de fer, il risque de ne rien voir du tout. Mieux, j'affirme que sa passion n'est que velléité et qu'il n'aime pas autant le cinéma qu'il le dit.

Je signale d'autre part à la rédaction qu'un massacreur sans talent du nom de J.-L. Thompson tourne près de chez moi, vers Hautefort, un scénario bizarre du titre indéfini de *Treize.* « France-Soir - P.-P. l'Intran » du 25-9-65 m'apprend que : « le sujet de *Treize* est basé sur une vieille coutume française encore en usage dans les villages reculés; il parait que la tradition veut que quand le vin a été mauvais trois années de suite, il faut faire un sacrifice humain, de préférence le chef de famille » (fin de citation, sic et resic). Issu d'une famille de viticulteurs (car c'est d'eux qu'il s'agit), viticulteur moi-même, féru de régionalisme, je m'étonne d'ignorer cet usage qu'Hollywood — ou son ersatz — a su inventer. Je sais bien que l'anti-américanisme français appelle un anti-sans-culotisme de retour, mais de là à m'imaginer en anthropophage, j'en frémis en regardant mon pas encore patriarche de père : ses jours sont comptés — si telle est la volonté de l'ineffable canonnier de Hautefort ! — J.-P. Madillac, Montcaret.

Jean-André FIESCHI.



Furie, dernier invité d'Hollywood

Les deux cinéastes les plus demandés de la toute nouvelle vague de comédies anglaises sont deux étrangers : l'Américain Richard Lester et le Canadien Sidney J. Furie. Comme pour Lester, la mise en scène de Furie a été une révélation. *The Ipcress File*, qui est en train de devenir aussi un grand succès commercial aux Etats-Unis, est fait de ruptures de ton et de gravité impudique et il a charmé les gros bonnets d'Hollywood. Le film serait la seule solution possible après le phénomène Bond : visuellement riche et émotionnellement irrévérencieux. Comme à l'aube de Lemmy Caution, le film d'espionnage ne sera plus pareil après *Ipcress File*. Lester, qui a 36 ans, venait juste de terminer *Help !* lorsque les dirigeants de l'United Artists l'expédièrent à Madrid tourner *A Funny Think Happened On the Way to the Forum* avec les vedettes broadwayesques de la comédie : Zero Mostel et Phil Silvers, plus Buster Keaton et Jack Gilford. De même, la critique newyorkaise applaudissait encore *The Ipcress File* que Furie signait un contrat non exclusif avec Universal. *Cocatlan*, d'après le roman « The Apaloosa » de Robert McLeod, est le premier film du contrat. Le tournage a débuté fin octobre avec Marlon Brando en tête d'affiche.


The Ipcress File

Furie, qui a 32 ans, tourna son premier long métrage à Toronto à l'âge de 24 ans. Devant l'indifférence des milieux professionnels, il s'exila à Londres deux ans plus tard. Selon lui, il doit son succès aux changements survenus dans les modes de financement et à l'accent mis sur la coproduction internationale.

« *Avant, les jeunes avaient leur chance parce qu'on faisait encore des petits films* », me disait-il à la veille du tournage. « *Mais le petit film ne trouve plus de producteur.* The Ipcress File *aurait dû être produit par quelqu'un comme Rank, mais cette maison ne marchait pas, même pas avec un budget comme le nôtre. Ceux qui nous soutenaient exigeaient alors un partenaire américain. Nous en avons trouvé deux, Harry Saltzman (coproducteur des James Bond) et Universal.* »

« *Comme on ne peut pas récupérer en Angleterre la mise de fonds pour une production, le cinéma anglais dépend de plus en plus des capitaux et des débouchés américains. Le seul critère à Londres aujourd'hui est : Est-ce que cela marchera en Amérique ?* »

Cocatlan est le sixième film de Furie. Après *A Dangerous Age*, qui « *a eu le mérite d'aller jusqu'au Festival de San Francisco* », Furie tourna en dix jours *A Cool Sound From Hell* sur les beatniks torontois. « *Au Canada, les parents ont une attitude réactionnaire, affreuse. Ce qui n'empêcha pas mon film d'être un désastre total. Je découvris qu'on ne peut pas mettre en 90 minutes une génération entière sur l'écran.* »

En Angleterre, il fit *During One Night* en 1960 et, trois ans plus tard, *The Leather Boys*, avec Rita Tushingham. Ce film noir et pluvieux sur une amitié particulière dans la classe ouvrière eut l'insigne originalité d'obtenir un succès beaucoup plus grand que son producteur ne l'avait espéré, succès qui lui permit de faire *The Ipcress File*.

« *Là, je me suis rendu compte assez vite que je n'avais pas affaire au meilleur Maigret et je décidais qu'il fallait faire quelque chose de visuellement provocant. Or, puisque j'avais une histoire d'espionnage, pourquoi ne pas laisser les spectateurs espionner un peu aussi ?* — A.M.

Ce petit journal a été rédigé par Patrick Brion, Michel Caen, Gustavo Dahl, Michel Delahaye, Gérard Guégan, Francis Lacassin, Axel Madsen, Louis Marcorelles, Jean-Louis Noames, Maurizio Ponzi, Jean-Jacques Schull. Dessins de Folon.

Et on remet ça, Huston !

John Huston et Dino De Laurentiis ont à peine terminé leurs deux ans de travaux forcés dans le Vieux Testament qu'ils annoncent une superproduction napoléonienne pour l'été prochain. Le film s'appellera *Waterloo* ; le budget sera de dix millions de dollars et les antagonistes Napoléon et Wellington se battront dans un Waterloo « fidèlement reconstruit ».

Les deux rôles principaux seront attribués avant la fin de l'année. Comme pour *La Bible*, De Laurentiis n'a pas encore d'accord de distribution. On sait que *La Bible* était presque terminée avant que la Fox et Seven Arts n'achètent les droits extra-européens du film, qui a coûté 14 millions de dollars, selon De Laurentiis. — A.M.

Guerre chaude


Ann-Margret : embrigadée

Le « problème » du Viet-nam est un peu trop brûlant pour Hollywood en ce moment : *Groundswell*, un scénario déclaré polémique par son auteur, Stirling Silliphant, qui traite d'un plan viet-cong pour envahir le Pentagone, a été rejeté par toutes les « majors »... Silliphant n'y croit plus et compte le publier.

Entre temps, Robert Mitchum, Connie Stevens, Frank Sinatra, George Maharis, Martha Ray, Ann-Margret et Vince Edwards se sont laissé inscrire sur la liste des vedettes hollywoodiennes qui visiteront les camps des G.I. au Viet-nam à Noël. — A.M.

Rio : Bravo

Trois ans après un bref interlude carioque, vécu dans l'euphorie parmi un groupe de jeunes cinéastes en puissance qui aujourd'hui *sont* le nouveau cinéma brésilien, le premier, très officiel, très riche, Festival de Rio confirme l'importance acquise par le cinéma en particulier, le Brésil en général, dans l'Amérique latine. Rodolfo Kuhn et Leopoldo Torre-Nilsson pour l'Argentine, Margot Benacerraf pour le Venezuela, présents à Rio, témoignent de la difficulté de faire des films indépendants dans leur pays, et d'abord, en Argentine, où un Institut du Cinéma tout puissant est devenu l'instrument de la mainmise des vieilles badernes sur l'industrie. Les contacts avec Cuba sont inexistants, à cause de l'épouvantail communiste. D'où le rôle prépondérant joué par le Brésil, malgré une situation politique instable.

1º Le Festival, où se croisaient Lang, Minnelli, Zurlini, au jury du long métrage, Rouch et Morin à celui du court métrage, fut pour l'essentiel une reprise de quelques-uns des films remarqués depuis le début de l'année en Europe. Inauguration avec le Visconti, Grand Prix de Venise. La France, avec *La Vieille Dame indigne*, la Grande-Bretagne avec *Help*, connaissent un triomphe et se partagent le Grand Prix.

Le film d'Allio déroute Glauber Rocha et Gustavo Dahl, il enthousiasme Leon Hirszman et Ruy Guerra. Fritz Lang et Valerio Zurlini le défendent avec passion, Lang précise : « C'est un film honnête », ce qui, dans sa bouche, acquiert une signification particulière.

I pugni in tasca, que Luigi Chiarini eut peur de retenir pour Venise, est applaudi cinq minutes sans interruption, après la projection, en présence de son auteur Marco Bellocchio. Par ailleurs, Bellocchio, au cours de nombreuses interviews dans la presse, à la télévision, fait un éloge très intelligent, très perspicace, du cinéma nouveau brésilien, définit une notion de « cinéma révolutionnaire » dont il aperçoit les éléments chez les jeunes Brésiliens, un cinéma étroitement rattaché à notre société. Il spécifie qu'à l'avenir il évitera des sujets trop sensationnels comme celui de son premier film, qu'il s'efforcera de rendre sa critique plus immédiate. Il griffe au passage le cinéma italien et ses actuels maîtres, auxquels il reproche de « continuer à faire du cinéma ».

Quatrième film discuté et discutable, le nouveau Torre-Nilsson, *Le Trou de la serrure*, en coproduction américano-argentine, avec l'argent de la Columbia. Sujet de Beatriz Guido : un jeune apprenti nazi, fils de la bourgeoisie, aime une fille qui fréquente des milieux d'émigrés espagnols. Obsédé par la menace rouge, il les dénonce à la police qui ne trouve sur eux aucune arme ni aucune preuve de complot.

La fille reste avec lui, mais les émigrés lui manifestent leur mépris en lui faisant dégringoler à coups de pied dans l'estomac le grand escalier de l'hôtel où ils logent.

Au dehors, dans Buenos-Aires, un dictateur latino-américain, visiblement inspiré de Stroessner du Paraguay, est reçu en grande pompe. Torre-Nilsson, plus tendu que jamais, souvent gauche, recourant volontiers à un arsenal symbolique (dans la photo, le cadrage, l'éclairage) issu du muet, quitte soudain ses mondes morts pour, sans donner dans la propagande qu'il abhorre, faire vivre des personnages très situés. Il nous fait accepter son portrait de lâche (joué par Stathis Giallelis, l'interprète d'*America, America*, qui a pour partenaire Janet Margolin, remarquable), lui confère consistance en opposant sa passion amoureuse à sa crapulerie morale : il s'agit bien d'une démission intellectuelle de la part d'un être capable d'agir, d'analyser, de comprendre.

Le propos de Torre-Nilsson reste encore trop théorique, schématique, et pourtant nous retient : on critiquera la mise en scène, non la démarche idéologique.

2º Leon Hirszman montrait en compétition *A Falecida*, déjà remarqué à Venise, et obtenait le Prix Spécial du Jury. A Rio, le film choquait la critique de droite pour sa « vulgarité », sa façon de décrire trop précisément les choses qu'il vaut mieux garder secrètes. Pour la première fois, insiste Glauber Rocha, un film adapté de Nelson Rodriguès, l'auteur dramatique le plus populaire du pays, dont tous les films ont fait une fortune, a une réalité. Il parle en orfèvre, puisque avant qu'Hirszman accepte, après Ruy Guerra, il avait refusé de tourner le film.

Mais le grand événement du cinéma brésilien à Rio est la présentation hors Festival, en première mondiale, du second grand film de Paulo Cezar Saraceni, *O Desafio*, qu'interprète sa femme Izabella. Avec le film d'Hirszman, celui de Luiz Sergio Person, *O Desafio* marque le premier effort conséquent pour parler de la bourgeoisie urbaine, à ce jour sacrifiée au profit du seul Nordeste par le *cinema nôvo*. Comme *Le Chat dans le sac* au Canada français, comme *L'Age des illusions* en Hongrie, comme *Prima della rivoluzione* en Italie, *O Desafio (Le Défi)* est le film d'une crise et d'une prise de conscience (cf. article de G.D.)

La fin du film, presque suffocante, nous vaut la brusque explosion de l'admirable chant de combat actuellement partie du spectacle du Théâtre d'Areba à Sao Paulo. « Nous vivons un temps de guerre, un temps sans soleil... ».

Aujourd'hui, à Rio, *O Desafio*, du moins parmi le noyau des intellectuels et des artistes, est devenu un point de ralliement, un porte-drapeau.

3º Sao Paulo, la ville gigantesque, figée dans un modernisme très années vingt, dont les gratte-ciel semblent échappés du décor de *L'Aurore*.

A Sao Paulo, le cinéma prend un autre visage, moins bohème, qu'à Rio. Lors de mon passage, j'assiste à la première dans un grand cinéma de la ville de *Sao Paulo S.A.*, de Luiz Sergio Person, le film primé à Pesaro par le public.

Le public pauliste suit, en une journée 3 400 spectateurs auront vu le film, ce qui est un triomphe pour le *cinema nôvo*. Glauber Rocha téléphone de Rio pour applaudir.

Car Sao Paulo, selon les propres termes d'un grand critique de la ville, c'est l'enfer concentrationnaire, l'anonymat terrifiant, le capitalisme aveugle, à l'image de ce que Person a essayé de dire dans son œuvre.

A Sao Paulo, chaque année, des milliers de Nordestins viennent tenter leur chance, souvent échouent, finissent sur le trottoir ou repartent à la campagne, vers leur première misère. « Personne ne s'occupe de ces déclassés, me précise Person au cours d'une balade en ville. Ils peuvent crever au coin d'un trottoir sans être remarqués ».

Un excellent film documentaire, du groupe récemment créé à Sao Paulo par Thomas Farkas, *Viramundo*, nous fait suivre ce destin, fait parler sans blablabla des journaliers à leur arrivée dans la grande ville, une fois installés s'ils ont réussi (et ils deviennent violemment anticommunistes, nous expliquent qu'ils ne veulent pas que les Russes ou les Chinois leur volent leur bien-être nouvellement acquis), se livrant à la magie, obligés de repartir.

Filmé par Geraldo Sarno, avec la collaboration d'un brillant jeune sociologue, Otavio Ianni, *Viramundo* est le film le plus lucide, le plus directement engagé, que j'ai pu voir durant mon court séjour.

Sao Paulo, c'est enfin la patrie de Paul Emilio Salles Gomes, bien connu chez nous, actuellement professeur de cinéma à l'Université de Brasilia où il invite tout le cinéma brésilien à présenter ses expériences, où il essaie de créer une production indépendante un peu sur le modèle canadien. Présent à Rio, Claude Jutra devait discuter activement avec lui et Joaquim Pedro de Andrade de ces échanges nécessaires entre les deux pays. Tout dépend maintenant de la volonté d'agir de cet ONF parfois précocement vieilli. Mais avec ou sans ONF, le *cinema nôvo*, à Rio et à Sao Paulo, s'organise, crée sa propre société de distribution qui groupe tous les jeunes cinéastes, s'apprête à présenter à côté d'œuvres franchement expérimentales comme *O Desafio*, des films plus commerciaux. Nous reparlerons plus longuement de cette expérience unique dans l'histoire du cinéma, qui assurera l'existence du cinéma nouveau brésilien, si un fascisme toujours possible n'étouffe pas dans l'œuf cet élan extraordinaire. — L. Ms.

A L D U C I N E M A

Le défi de Saraceni

Tourné en 14 jours, avec 5 000 mètres de pellicule, par Paulo Cezar Saraceni, *O Desafio* se place du côté du « Métier de Vivre » ou du « Journal du Voleur ». Genet et Pavese ne sont pas des références hasardeuses puisque sens du sacré, rigueur et autodestruction ne sont pas étrangers au film. Ces caractéristiques se détachent sur une toile de fond : la réalité sociale brésilienne, une réalité qui ne laisse pas dormir tran-



quille. Révélant le dehors (des choses) par le dedans (de soi-même), le monde extérieur par le monde intérieur, Saraceni raconte l'impossibilité d'aimer après la « Révolution »... Un jeune journaliste, ébranlé par un coup d'Etat de droite, partagé entre l'impuissance et la volonté d'action, entre la lucidité et l'impatience, découvre que ses amours illicites avec la femme d'un riche industriel sont un compromis qu'il ne peut plus supporter. D'où rupture douloureuse, refus de l'oubli que lui propose un collègue de rédaction, écrivain à la dérive au point de jeter sa femme dans les bras du premier venu. Dépassement de la crise par un triple refus du mal d'amour, de l'amour physique et de l'inconscience. Lors d'un final émouvant, le protagoniste descend, à l'aube, les longs escaliers d'une colline qui, tout à fait par hasard, s'appelle « de la Gloire », tandis qu'on entend, mis en musique, le poème du pauvre B.B., « A ceux qui viendront après nous ».

Assez complexe au niveau de la pensée, le film part de certaines données qu'on ne discute pas, comme on ne discute pas les dogmes catholiques ou marxistes. La crise des sentiments est motivée par une crise morale et politique que le film n'explique pas, la donnant plutôt comme démontrée dès le début. L'écriture du dialogue est très abstraite, très conceptuelle, même si elle est faite dans un esprit très « cinéma direct ». Personne n'y peut rien : un intellectuel, même quand il se lave les dents, fait de la littérature. On parle beaucoup dans le film, on parle de tout : politique, amour, poésie, musique populaire, philosophie, mariage, finances, etc. Il y a aussi de grands silences... Des chansons commentent l'action, nouveau coup de chapeau à Brecht. La lutte des classes éclate dans l'amour et la dialectique des sentiments se substitue à la progression dramatique. Entre la femme et la participation sociale, le jeune intellectuel choisit celle-ci, incapable de concilier les deux pôles de son activité. S'il démontre d'un côté une incapacité à vivre propre à l'adolescent, de l'autre il va jusqu'au bout de ses engagements et reste seul avec sa douleur.

Mieux qu'un film moderne : un film contemporain, comme l'a dit P.E. Sales Gomes, reportage de fiction, tel *Roma, città aperta* ou *L'Espoir*, il a été tourné pendant que les événements qu'il décrivait étaient encore en cours, ne cachant pas son opposition à ceux qui occupent le pouvoir. Aux limites du risque politique, il l'est aussi à ceux du risque économique puisque Saraceni, oubliant qu'il était le producteur de son film, lui a donné un rythme sévère et dépouillé, sans perdre pour autant cette grâce cinématographique qui ne lui fait jamais défaut. C'est un « largo » comme *Porto das Caixas* et non un « andante » comme *Integraçao Racial* ou un « allegro » comme *Arraial do Cabo*. Ceux qui ont la manie de déceler des influences parlent comme d'habitude de Godard et d'Antonioni, oubliant que les portes du cinéma moderne, une fois ouvertes, le sont à tout le monde. Et si toute femme qui parle en s'adressant à la caméra ressemble à Anna Karina, Macha Méril, Jeanne Moreau ou Monica Vitti (si elle est près d'un mur), que peut-on y faire ? Le plus personnel, ce sont ces longs plans faits avec la caméra à la main, où les acteurs improvisent leurs déplacements, où la caméra les suit comme un témoin, cette simplicité et cette élégance du cadrage et du montage, comme cette rigoureuse souplesse de la mise en scène, qui — trait classique — ne laisse pas transparaître l'effort de la création. La clarté de la photo, signée Guido Cosulich, s'accorde magnifiquement à celle du propos. Un film qui se veut lucide doit d'abord être clair.

Le cinéma brésilien, et son prestige naissant, vivent de ces films que bon an, mal an, quelques réalisateurs puisent en leur pensée, en leur imagination, leurs entrailles et leurs poches. Chaque année il y en a un qui correspond plus que les autres au moment où il a été fait. Il polarise les aspirations et les efforts de tout un mouvement. En 1963 c'était *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* en 1964. Ce sera cette année *O Desafio*. — G.D.



O Desafio : Guido Cosulich, P.C. Saraceni, Oduvaldo Vianne Filho.

Preminger, Penn

La critique américaine a accueilli froidement *Bunny Lake Is Missing*, reprochant à Otto Preminger d'un peu trop tirer sur la ficelle, et qualifié *Mickey One* d'échec magnifique. S'il s'en trouve pour dire que *Bunny Lake* est un remake inférieur de *Laura* ou pour le comparer à *Man With the Golden Arm*, la plupart des critiques newyorkais tiennent le dernier film de Preminger pour un exercice de style en suspense, et l'exploration d'un esprit malade (« exploration très inférieure à celle de *Repulsion* de Polanski », écrivait le « Los Angeles Times »). Le critique de « Variety », qui semble avoir bouquiné le livre d'Evelyn Piper, paru en 1957, avant de voir le film, déclare qu'en fait de suspense il n'y en a pas de trop et que l'insistance du metteur en scène pour que les exploitants interdisent l'accès de leurs salles pendant les séances est ridicule parce que l'issue de l'intrigue est apparente dès la première bobine. « *L'histoire originale* », écrit-il, « *était un compte rendu des réactions imprévisibles d'une mère dont la fillette (réelle ou imaginaire) a disparu. A ce squelette d'intrigue, Preminger a ajouté un frère dont la tendance incestueuse (jamais consommée) devient l'obstacle principal à la recherche de l'enfant. Là où le livre laissait planer un doute inquiétant et bouleversant sur l'existence même de Bunny Lake, Preminger « plante » l'évidence de l'existence de la fillette dès les premières images.* ».

Mickey One, sorti en avant-première au IIIe Festival du Film de New York et en distribution générale au début novembre, plut à la majorité des critiques. Le film, qui en apparence retrace l'histoire d'un comédien de boîte de nuit poursuivi par la pègre de Chicago pour une dette de jeu, reçut les quatre étoiles de Bosley Crowthers du « New York Times » et de Judith Crist du « Herald Tribune », surtout pour la façon dont Penn a dirigé Warren Beatty, « *sur lequel on formule habituellement de sérieuses réserves* ». « Time Magazine » était plus réservé, estimant que cette œuvre « *kafkaesque sur la futilité de fuir de l'homme moderne est un magnifique échec* ». A.M.

Brève rencontre avec Hawks

Deuxième film cette année, le prochain probablement en Europe.

Seuls les très grands oseraient dire que leur nouvelle production est le remake d'un film déjà fait deux fois. Hawks a commencé le tournage d'*Eldorado* en déclarant : « *C'est* Rio Bravo *de nouveau, avec un peu de* Red River. »

Hawks, toujours long, maigre et, dirait-on, albinos, cheveux tout courts, cils et paupières d'un blanc duveté, vient de commencer son nouveau western, à Nogales moins d'un mois après avoir terminé *Red Line* 7000, mettant en vedette un John Wayne aux joues creuses mais complètement rétabli après sa lutte contre le cancer, et un Robert Mitchum égal à lui-même. Le scénario original d'*Eldorado* est de Leigh Brackett, maîtresse d'école dans le Middlewest et romancière à ses heures (« Follow Free Wind »), qui avait déjà écrit le scénario d'*Hatari !* et collaboré aux scripts de *The Big Sleep* et *Rio Bravo* (ainsi qu'à 13 *West Street* de Philipp Leacock et à *Gold of the Seven Saints* de Gordon Douglas). L'intrigue met en scène un mauvais garçon, Wayne, mercenaire et nerveux avec son six coups, qui retourne à Eldorado aider le shérif (Mitchum) envers qui il a une vieille dette d'honneur, alors que la ville est cernée par une bande de tueurs en maraude.

« Rio Bravo *était exactement le contraire de* High Noon », entame Hawks. « *Fred Zinnemann mettait en scène un shérif cherchant en vain l'appui des gens du village. Dans* Rio, *on faisait le contraire : le shérif refusait l'aide incompétente des villageois tout en donnant sa chance à son ancien compagnon de route, Dean Martin. Maintenant, dans* Eldorado, *on donne un nouveau tour d'écrou.*

« *Je détestais* Le Train sifflera trois fois *si intensément à l'époque* (1958) *que* Rio Bravo *prenait l'allure d'un anti-*High Noon, *au point que Martin devenait le personnage central. Wayne s'en plaignait. Mais John est un pleurnichard (a crybaby).*

« *Les westerns racontent toujours l'amitié entre hommes et ils varient entre eux au niveau de la forme plutôt que par le fond. Ce sont les paysages qui changent, pas les personnages. Autre chose : le grand acte d'héroïsme dans le Far West de la haute époque était moins le fait du courage que de la ténacité. Or, la ténacité n'est pas très cinématographique, parce que vous ne pouvez pas la compresser*


Red Line 7000 : Laura Devon, Howard Hawks

dans une unité de temps, puisque sa nature même est d'endurer.

« *J'ai essayé de décrire la ténacité dans* Red River, *film qui s'étale sur 25 ans de la vie de Wayne.* »

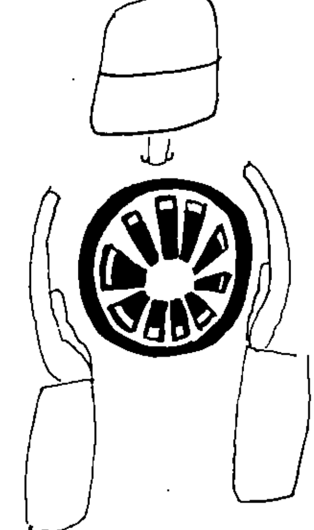
Hawks ne veut pas révéler les détails d'*Eldorado*, qu'il tourne à Tucson et à Nogales, à la frontière de l'Arizona et de l'Etat mexicain de Sonora, à quelque 12 heures de route de Hollywood. Il préfère me parler d'un projet de film en Europe. Un ami millionnaire, propriétaire de tours de forage de pétrole installées au large de la Hollande lui a suggéré de faire un film sur ce sujet.

« *J'aime bien l'idée de centrer un film d'action sur un groupe d'hommes vivant pendant des mois sur un ilot artificiel en pleine mer du Nord, mais je ne sais pas si stratégiquement c'est possible. Il faudrait construire un véritable village sur la côte, il faudrait tout amener par bateau et probablement arrêter le forage pendant des semaines.* »

Hawks, qui a eu 69 ans le 30 mai, vient de terminer *Red Line* 7000. Deux mois de vacances auraient dû séparer les deux tournages, mais Hawks a été obligé de retourner des scènes après le « sneak preview » du film.

Le phénomène « sneak preview » consiste à projeter un nouveau film dans une salle ayant à l'affiche « major studio preview tonight » à l'entrée. Ces sondages sont courants en Californie puisque tous les films sont soumis à cette épreuve où chefs de studios et statisticiens « essaient » un nouveau film sur un public, en chronométrant la longueur des rires ou en comptant le nombre de spectateurs qui partent avant la fin. Les titres sont tenus secrets pour que vedettes, futures vedettes et leurs agents entreprenants n'organisent pas des claques et, dans toute la carrière d'un film, la « sneak preview » est la seule séance où studios et producteurs cherchent la vérité et toute la vérité.

Red Line 7000 avait été « sneaked » à San Diego. Hawks et la haute direction de la Paramount avaient décidé de refaire une séquence entière, modification forcément coûteuse puisqu'on doit rappeler vedettes et techniciens et reprendre le montage. Les acteurs de *Red Line*



étaient récupérables sans trop de difficultés parce qu'ils sont inconnus, semi-professionnels de l'automobile ou débutants. « *Cela a été très amusant à faire* », dit-il sobrement, « *quoique peu facile. Il a fallu construire des bagnoles spéciales, monter des caméras Panavision sur des bolides roulant à 200 km heure. Certaines séquences de courses ont été filmées avec six caméras.* » — A.M.

En religion

Jacques Rivette, depuis le 1er octobre, rayonne autour d'Avignon avec son équipe pour tourner *La Religieuse*, d'après le roman de Denis Diderot, en décors et son directs, en couleur, et en longs (et larges : 1.85) plans séquences. Le film est compliqué à faire car il comporte beaucoup de choses, mais tout débouche sur la simplicité, à partir du moment où, chacun de ses éléments étant fonction de tous les autres, il s'agit, à la suite de tâtonnements orientés, de déterminer pour chaque plan leur point idéal de jonction, ce qui fera de ce plan, très exactement, à la fois le résultat de ce qu'il peut être et l'expression de ce qu'il doit être. — M. D.


La Religieuse : Liselotte Pulver, Anna Karina

Le club des cinéphiles et le ciné des critiques

Jean Giono, dans un hebdomadaire, déterre la hache de guerre. Les ciné-clubs, de la foutaise, qu'il dit ! Depuis que les instits et les curés, les apothicuires et les guérisseurs prennent ça pour une chaire, tout fout le camp... Bon, ça c'est son affaire. Mais qu'en pensent les dirigeants de la Fédération Française des Ciné-Clubs (F.F.C.C.) ? Son directeur adjoint, Jacques Robert, a, lui aussi, le verbe haut, la phrase-piège, et entre deux stations de métro, il contre-attaque.

« Et d'abord une évidence : le cinéma commercial marche mal, les ciné-clubs marchent bien. En effet, leur chiffre, depuis cinq ans, a triplé. Nous en sommes à plus de 500. Ça ne fait que s'amplifier. On assiste à une création permanente des ciné-clubs, ce qui d'ailleurs pose un problème : l'éducation des animateurs. Et réciproquement, l'organisation de stages comme Marly, Boulouris, etc.

— Mais Marly, c'est pas très drôle ?

— Notre boulot à Marly c'est de montrer que le cinéma est plus simple et plus compliqué qu'on ne l'imagine. Tu souris... Attends, tu vas voir ce que je veux dire. Quand un metteur en scène a une idée, il pense à des lignes de force. Il les habille. A nous de montrer comment... Vous, dans les revues spécialisées, vous ne tenez pas suffisamment compte de notre existence. Je suis persuadé que 90 % de vos numéros sont vendus à des adhérents de ciné-clubs. Or, si une revue voulait être vraiment active, il faudrait qu'elle entre dans l'arène. En contact avec le public. Faut établir un dialogue. Organiser une semaine de cinéma, par exemple. Moi, si je faisais une revue, je ferais une tournée. Il serait salutaire pour les critiques de se faire engueuler. Le problème, oui, c'est ça, c'est de foutre le virus à 5 personnes dans chaque ciné-club. Après tu peux parader. Mais pas avant... »

Choc en retour, et nous voilà responsables. Peut-être le sommes-nous ? Alors que faire ? Une semaine du cinéma. Du cinéma défendu par *Les Cahiers*. Pourquoi pas ? Qu'en dites-vous ? — G. G.

Mankiewicz à Rome



Anyone for Venice ? : Capucine, J.L. Mankiewicz, Rex Harrison.

C'est dans une « Cinecittà » presque déserte que Joseph L. Mankiewicz tourne son nouveau film : *Anyone for Venice ?* Le climat qui règne sur le plateau où Capucine, Susan Hayward, Eddie Adams et Rex Harrison écoutent docilement les directives de Mankiewicz, est singulièrement plus détendu que celui qui présida au tournage de *Cleopatra*. Le scénario est une adaptation de « Volpone » (Harrison), qui réclame la présence auprès de lui de trois de ses ex-maîtresses en leur faisant croire qu'il est à l'article de la mort. Cette mort probable, toutes trois l'imaginent en lui conférant les attributs d'une fable. Le décor : un bateau fantastique aux cloisons rouge fraise, avec des lampadaires absurdes. Mankiewicz semble demander aux acteurs un jeu maniéré, assez stylisé.

Très aimable, il nous a promis un entretien pour très bientôt, mais à une seule condition : il sera peu question de *Cleopatra*. — M.P.

A Resnais du soir

Sous le Signe du Lion (rue Chomond), « Rue de l'Estrapade » et rue Agnès-Varda-Mouffetard, en veste de velours noir, Alain Resnais est immobile. Dans un moment, très démiurge, il dira « moteur » et un opérateur lui répondra selon Jean-Luc : « Saturne ». Sous le Signe du Lion, etc. En veste de velours noir, Sacha Vierny est immobile. L'un et l'autre mesurent 1,79 m, pèsent 72 kg, sont impassibles et ne disent mot que moteur.

Place de la Contrescarpe un travelling file (filme) une belle jeune fille blonde qui longe la *Chope* et y entre, puis une deuxième blonde, puis une troisième, puis une quatrième, puis la première avec cette fois la terrasse vidée. Pendant ces répétitions à variables, Resnais et Vierny ne parlent pas, ne bronchent pas, ils sont sévères et raides et pâles. Ils surveillent les Heurtebise messagers de leur nuit. Il est 11 h 30 du soir en été, au balcon du premier étage du *Requin Chagrin* une belle jeune fille blonde et flivoreuse que personne ne filme (5ᵉ) caresse deux petits chats en noir et blanc et regarde en bas quelqu'un dire : « C'est vous ? », quelqu'un d'autre répondre : « Ça dépend », le quelqu'un numéro 1 dire alors : « C'est vous qui m'avez téléphoné hier ? » et le quelqu'un numéro 2 reprendre à nouveau la parole : « Oui. Je reconnais votre voix. » Jusqu'au moment (il est grilheure) où : « Alain Resnais, la mémoire dans ce film ? » Alain Resnais : *« Je suis fatigué... à un autre moment. Tous les interviewers ont tous posé toutes les questions à tous les metteurs en scène présents, passés et à venir... la mémoire, est-ce bien ce qui importe le plus dans mes films ?... Au plus ça va, au moins je sais ce que sont mes films. Plus j'avance, plus ils reculent.»* Une façon de dire que *La Guerre est finie* est une coproduction franco-suédoise.

C'est aussi Jorge Semprun, Florence Malraux, une productrice poète Catherine Varlin, Ingrid Thulin, Caméra Mitchell, une jolie Canadienne, Hendaye. J'oubliais Yves Montand qui, entre deux prises, n'a réussi que 820 points à la *Happy Clown* (3 billes, 4 flippers) et a même perdu à la loterie (le zéro est fatigué). — J.-J. S.



Resnais en pleine guerre

PETIT JOURNAL

Dorothy Dandridge

Née le 9 novembre 1922 à Cleveland (Ohio) et fille d'un pasteur, elle débute au cinéma à l'âge de quatorze ans mais ne trouve vraiment le succès qu'avec *Carmen Jones* et *Porgy and Bess*, deux films de Preminger, deux films *maudits*, soigneusement cachés au public français. Chanteuse et danseuse, cette sculpturale beauté noire, cette *black Venus*, fut sans doute, avec la merveilleuse Lena Horne, la seule vedette féminine noire américaine, les autres actrices noires ayant le plus souvent été limitées à des rôles secondaires (Hattie MacDaniell, etc.). Principaux films : 1936 *A Day at the Races* (Sam Wood). 1941 *Sundown* (Henry Hathaway). 1951 *Tarzan's Perils* (Byron Haskin). *Sun Valley Serenade* (H. Bruce Humberstone). *The Harlem Globe Trotters*. 1952 *Bright Road* (Gerald Mayer). 1953 *Remains to Be Seen* (Don Weis). 1954 *Carmen Jones* (Otto Preminger. 1956 *Island in the Sun* (Robert Rossen). 1957 *Tamango* (John Berry). 1958 *The Decks Ran Red* (Andrew L. Stone). 1959 *Porgy and Bess* (Preminger). *Moment of Danger* (Laslo Benedek). — P. B.


Porgy and Bess : Dorothy Dandridge, Sammy Davis Jr.

Steve Cochran

Le récit de sa mort et des jours qui la suivirent semble plus sortir d'un recueil de nouvelles de Richard Matheson que d'un article de la chronique hollywoodienne. Isolé avec trois jeunes Mexicaines sur son yacht *The Rogue*, il meurt en pleine mer sans qu'aucune de ses compagnes ne puisse le secourir, et, celles-ci, incapables de diriger le yacht, dérivèrent pendant plusieurs jours, affamées et rendues à demi folles par la présence du corps de Steve Cochran que guettait la décomposition. Mis à part cet épisode grand-guignolesque, la carrière de cet ancien acteur de théâtre, né le 25 juillet 1917 à Eureka ne mérite notre attention que grâce à quelques films : *Il grido*, *A Song Is Born*, *White Heat* et surtout l'un des chefs-d'œuvre de Stuart Heisler *Dallas, ville frontière* où, pour pouvoir l'abattre, Gary Cooper était obligé d'écraser la queue d'un chat. Principaux films : 1945, *Wonder Man* (Bruce Humberstone). 1946 *The Kid From Brooklyn* (Norman McLeod). *The Best Years of Our Live* (William Wyler). 1948 *A Song Is Born* (Howard Hawks). 1949 *White Heat* (Raoul Walsh). 1950 *The Damned Don't Cry* (Vincent Sherman). 1951 *The Tanks Are Coming* (Lewis Seiler). *Jim Thorpe All American* (Michael Curtiz). 1952 *Operation Secret* (Lewis Seiler). 1953 *The Carnival Story* (Kurt Neumann). *The Desert Song* (Humberstone). 1956 *Come Next Spring* (R.G. Springsteen). 1957 *Il grido* (Michelangelo Antonioni). *The Slander* (Roy Rowland). *The Wheapon* (Val Guest). 1958 *Quantrill's Raiders* (Edwards Bernds). 1959 *I, Mobster* (Roger Corman). *The Beat Generation* (Charles Haas). *The Big Operator* (Haas). 1961 *The Deadly Companions* (Sam Peckinpah). 1963 *Of Love and Desire* (Richard Rush). — P. B.



Il grido : Steve Cochran, Dorian Gray

Clara Bow

Symbole de toute une époque, celle des *Roaring Twenties*, elle disparaît volontairement de l'écran en 1933, ayant compris que le parlant marquait la fin de sa carrière et que son type de personnage n'appartenait déjà plus à une Amérique que le krach de 1929 avait subitement rendue plus consciente de la réalité. Elle eut une carrière aussi courte (11 ans) que fructueuse (56 films) et incarna, plus que toute autre à ce moment-là, la jeune fille américaine irréfléchie, espiègle et heureuse de vivre. Née le 29 juillet 1904 à Brooklyn, elle débute au cinéma grâce à un concours, et une rapide et stupéfiante popularité (35 000 lettres par semaine) fait d'elle la rivale de Garbo, Myrna Loy et Jean Harlow. Les rares scènes tragiques qu'elle joua (notamment sa mort dans *Children of Divorce* de Frank Lloyd et von Sternberg) prouvèrent que les comédies, peut-être très représentatives de l'Amérique des *années dorées* mais trop souvent anodines, dans lesquelles on la limita, nuisirent à son talent. *It* (1927) fait d'elle un véritable symbole, la « It Girl ». Avec elle disparaît non seulement une actrice prodigieusement amusante mais aussi une véritable *création* de l'histoire américaine. Films : 1922 *Over the Rainbow* (Christy Cabanne). 1923 *Down to the Sea in Ships* (Elmer Clifton). *Enemies of Women* (Alan Crosland). *Maytime* (Louis Gasnier). *Daring Years* (Kenneth Webb). 1924 *Grit* (Frank Tuttle). *Black Oxen* (Frank Lloyd). *Poisoned Paradise* (Gasnier). *Daughters of Pleasure* (William Beaudine). *Wine* (Gasnier). *Empty Hearts* (Al Santell). *This Woman* (Phil Rosen). *Black Lightning* (James Hogan). 1925 *Capital Punishment* (James Hogan). *Helen's Babies* (William A. Seiter). *The Adventurous Sex* (Charles Giblyn). *My Lady's Lips* (Hogan). *Parisian Love* (Gasnier). *Eve's Lover* (Roy del Ruth). *Kiss Me Again* (Ernst Lubitsch). *The Scarlet West* (John Adolfi). *The Primrose Path* (Harry Hoyt). *The Plastic Age* (Wesley Ruggles). *Keeper of the Bees* (James Leo Mehan). *Free to Love* (Frank O'Connor). *Best Bad Man* (John Blystone). *Lawful Cheaters* (O'Connor). 1926 *Ancient Mariner* (Henry

Bennett). *My Lady of Whims* (Dallas Fitzgerald). *Dancing Mothers* (Herbert Brenon). *Shadow of the Law* (Wallace Worsley). *Two Can Play* (Nat Ross). *The Runaway* (William DeMille). *Mantrap* (Victor Fleming). *Kid Boots* (Frank Tuttle). 1927 *It* (Clarence Badger). *Children of Divorce* (Frank Lloyd). *Rough House Rosie* (Frank Strayer). *Wings* (William A. Wellman). *Hula* (Fleming). *Get Your Man* (Dorothy Arzner). 1928 *Red Hair* (Clarence Badger). *Ladies of the Mob* (Wellman). *The Fleet's In* (Malcolm St. Clair). *Three Weekends* (Badger). 1929 *The Wild Party* (Arzner). *Dangerous Curves* (Lothar Mendes). *Saturday Night Kid* (Edward Sutherland). 1930 *Paramount On Parade. True to the Navy* (Tuttle). *Love Among the Millionaires* (Tuttle). *Her Wedding Night* (Tuttle). 1931 *No Limit* (Tuttle). *Kick In* (Richard Wallace). 1932 *Call Her Savage* (John Francis Dillon). *Hoopla* (Lloyd). - P.B.

Clara Bow



Charles Lawton Jr.

Chef-opérateur attitré de la Columbia, aussi à l'aise dans le format scope (*My Sister Eileen*) que dans le relief (*Miss Sadie Thompson*), il n'eut jamais le génie de Ruttenberg, Krasner ou Shamroy mais un sens très sûr de la couleur (*Rome Adventure*), une virtuosité dans les mouvements de grue (*3:10 to Yuma*), et le talent de certains des cinéastes qui l'utilisèrent firent aisément de lui l'un des artisans les plus sûrs et les plus égaux du cinéma américain. Principaux films : 1947 *The Lady From Shangaï* (Orson Welles). 1949 *The Walking Hills* (John Sturges). *The Black Arrow* (Gordon Douglas). *Shockproof* (Douglas Sirk). *Tokyo Joe* (Stuart Heisler). 1950 *The Gallant Blade* (Henry Levin). 1951 *The Rogues of Sherwood Forest* (Douglas). 1951 *Santa Fe* (Irving Pichel). *Man in the Saddle* (Andre de Toth). *Captain Pirate* (Ralph Murphy). *The Sabre and the Arrow* (De Toth). 1952 *The Happy Time* (Richard Fleischer). *Hangman's Knot* (Roy Huggins). 1953 *Miss Sadie Thompson* (Curtis Bernhardt). 1954 *The Long Gray Line* (John Ford). 1955 *My Sister Eileen* (Richard Quine). 1956 *Jubal* (Delmer Daves). *Full of Life* (Quine). 1957 *3:10 to Yuma* (Daves). *Operation Mad Ball* (Quine). *Cowboy* (Daves). 1958 *The Last Hurrah* (Ford). 1960 *A Raisin in the Sun* (Daniel Petrie). 1961 *Two Rode Together* (Ford). 1962 *13 West Street* (Philip Leacock). *Rome Adventure* (Daves). 1964 *Ensign Pulver* (Joshua Logan). *Youngblood Hawke* (Daves). — P. B.

Constance Benett

Née à New York le 22 octobre 1905 et sœur de Joan Bennett, elle est l'une des interprètes féminines préférées de Cukor qui la dirige plusieurs fois et lui donne sans doute son meilleur rôle dans *What Price Hollywood*, première version de *A Star Is Born* (elle y tenait le rôle qu'interpréta Judy Garland 22 ans plus tard). Ses principaux films : 1925 *Stella Dallas* (Henry King). *The Goose Woman* (Clarence Brown). 1930 *Three Faces East* (Roy del Ruth). *Common Clay* (Victor Fleming). 1931 *The Easiest Way* (Jack Conway). 1932 *Rockabye* (George Cukor). *What Price Hollywood ?* (Cukor). 1933 *Bed of Roses* (Gregory LaCava). *The Affairs of Cellini* (LaCava). 1935 *After Office Hours* (Robert Z. Leonard). 1936 *Ladies in Love* (Edward Griffith). 1937 *Topper* (Norman Z. McLeod). 1938 *Topper Takes a Trip* et *Merrily We Live* (McLeod). 1941 *The Law of the Tropics* et *Wild Bill Hickok Rides* (Enright). *Two Faced Woman* (Cukor). 1942 *Sin Town* (Enright). 1945 *Paris Underground* (Gregory Ratoff). 1946 *Centennial Summer* (Otto Preminger). *The Unsuspected* (Michael Curtiz). 1948 *Angel On the Amazon* (John H. Auer). 1951 *As Young as You Feel* (Harmon Jones). — P.B.



Constance Bennett et Broderick Crawford dans « Sin Town », de Ray Enright

Fellini et les fumetti

A quelques minutes du centre de Rome, sur une hauteur proche du Forum, sommeille la minuscule piazza dei Santi Giovanni et Paolo. Avec son église close, ses hauts murs, son absence de boutiques et d'animation, elle offre l'aspect tranquille d'un petit village de province à l'heure ou chacun des habitants assiste à l'office. Une porte cochère s'ouvre sur ce qui semble être le cloître d'un couvent : c'est la cour du studio Cineriz où, bien cloîtré en effet et bien à l'abri des journalistes, Federico Fellini achève le tournage de *Giulietta degli spiriti*. Le plateau est plongé dans la pénombre. Une seule tache lumineuse : le décor d'une maison de campagne d'aspect très floréal où s'enlacent les plantes grimpantes. Fellini en sort, très souriant, très aimable, entre deux prises, pour nous permettre d'assister au tournage tant que nous le désirerons. Il nous présente Giulietta Masina et s'excuse de ne pouvoir parler de son travail actuel : « J'éprouve actuellement une grande lassitude, avant même que ce film ne soit terminé. Je ne sais pas encore si j'ai réussi ce que je voulais faire. Parler de mes intentions serait donc maladroit. Les intentions sont des instruments psychologiques qui donnent à l'auteur le conditionnement nécessaire pour entreprendre une œuvre. Il vaut mieux attendre. Nous parlerons de *Giulietta* une autre fois... »

Il va s'en aller. C'est ici que la partie se gagne ou se perd:

— Alors, si vous préférez, nous pourrions parler des « fumetti » ?

— Des fumetti ?

— Bien sûr, puisque vous avez écrit des scénarios de fumetti.

— Oui, c'est vrai. Il y a longtemps... Comment le savez-vous ?

— Est-ce que vous vous intéressez toujours aux fumetti ?

— Evidemment. Et même je ne lis plus guère autre chose. Je conserve encore chez ma mère une collection des années 1925-27 du « Corriere dei Piccoli » (« Le Courrier des Petits »). Chaque fois que je retourne à Rimini, ma mère demeure encore là-bas, je ne manque pas de feuilleter cette collection. C'est une joie pour moi de retrouver les aventures de « Félix le Chat », « Pim, Pam, Poum » ou « La Famille Illico »...

On l'appelle. Mais, déjà, il a eu le temps de nous inviter à déjeuner. A une extrémité de la table, l'équipe, à laquelle s'est adjointe Giulietta Masina, évoque les éternels problèmes du jour... A l'autre extrémité, il n'y a plus ni journalistes ni réalisateur, mais trois complices qui, entre deux bouchées de rizotto, font un aller et retour dans le temps. Nous voici seuls au pays de ma mère l'oye où nous évoquons les fantômes.

— « Dick Tracy », le policier dessiné par Chester Gould, c'est la plus intéressante de toutes les bandes dramatiques. C'est cent fois plus beau que les meilleurs films de gangsters américains. Les couleurs sont aussi modernes qu'il y a trente ans. Gould, c'est le plus grand des anciens... Parmi les nouveaux venus, le plus étonnant, c'est Pfeiffer. « B.C. », l'homme préhistorique cavernicole, est un modèle d'humour moderne ».

Fellini parle de Schulz qu'il couvre d'éloges. C'est — avec Pfeiffer — son auteur comique moderne préféré. Mais voici que, soudain, dans ce voyage dans le passé nous faisons figure de voyageurs sans billets : Fellini vient de nous prendre en flagrant délit d'ignorance :

— Comment, vous ne connaissez pas « Fortunello » ? C'est l'histoire d'une famille de paysans, et je ne serais pas étonné qu'elle ait inspiré les films de Chaplin. Elle a sûrement inspiré également Al Capp pour son « Lil Abner ». Il y avait un personnage très drôle, une mule. Non, c'est impossible que vous ne la connaissiez pas. Vite, un crayon, une feuille de papier... Regardez bien, vous allez faire une grande découverte ». Les fantômes venus de l'imaginaire naissent sous le crayon de Fellini. Au passage, le medium les nomme : « Tiens, voilà la mule, et puis le vieux grand père. Et le cheval du vieux grand-père. Il s'appelait Gelsomino... »

— Mais ce cheval n'aurait-il pas donné naissance à une certaine Gelsomina ?

— Eh oui, sans doute ».

Enfin, nous les avons reconnus. « Fortunello » est le nom sous lequel « Happy Hooligan » a été naturalisé italien. Satisfait, Fellini, que ne retient pas notre geste d'horeur, déchire tous ses dessins. Un à un, les techniciens, puis Giulietta Masina ont quitté la table. On l'attend pour tourner mais il ne se résigne pas à quitter le pays des merveilles et il nous propose de l'explorer encore avec lui, ce soir, après le tournage.

22 heures. Le studio est silencieux, vide, sombre. Une seule lumière au premier étage, celle du bureau où Fellini, en vacances jusqu'au lendemain, parle de ses bandes préférées.

Nous l'interrogeons sur son travail de scénariste pour une aventure de Guy l'Eclair, ce prodigieux héros de la plus belle bande dessinée de Science-Fiction qui soit. L'auteur de cette bande était un Américain, Alex Raymond. Comment Fellini en est-il venu à s'approprier son personnage ?

— Vers 1937-38, j'avais 17 ou 18 ans, je gagnais ma vie en corrigeant les épreuves de certains journaux humoristiques que Nerbini publiait à Florence. J'avais commencé à collaborer à ces journaux alors que j'étais encore élève au lycée de Rimini. Je leur avais envoyé des contes, des nouvelles. Et puis, le lycée terminé, je suis allé trouver Nerbini qui m'a engagé comme correcteur. Ainsi, j'ai passé à Florence six ou sept mois. De là, je suis ensuite allé à Rome où j'ai été quelque temps journaliste, puis auteur de petites comédies pour la radio. Après quoi, j'ai commencé à m'occuper de cinéma, à écrire des sujets, puis des scénarios complets. Pour en revenir à Florence, Nerbini y publiait également un merveilleux journal, « L'Avventuroso », à peu près entièrement composé de fumetti américains. Il y avait « Mandrake le Magicien », « Jim la Jungle », « le Fantôme du Bengale », « Guy l'Eclair sur la planète Mongo »... Puis, le gouvernement fasciste a interdit l'importation de ces bandes américaines en vertu de la politique « autarcique » selon laquelle l'Italie ne devait utiliser que ses propres ressources. Nerbini avait le droit de continuer à publier son journal à condition que toutes les histoires y soient dessinées par des Italiens. Nerbini a eu beaucoup d'ennuis. Certains épisodes venaient tout juste de commencer, on ne pouvait pas laisser les lecteurs sur leur faim. Ce sont les dessinateurs de la maison qui ont eu la charge de continuer les épisodes. Le dessinateur de « Guy l'Eclair » fut alors un certain Giove Toppi et son scénariste, ce fut moi... J'étais tellement passionné par cette série que j'ai eu envie d'y ajouter un épisode. Ainsi ai-

G. Scolari : Saturne contre la Terre

je écrit tout le scénario de la dernière aventure de « Guy l'Eclair » parue en Italie. Mais mon activité en ce domaine n'a pas duré plus de 9 ou 10 semaines car je suis ensuite parti pour Rome.


Phil Davis et Lee Falk : Mandrake

— N'avez-vous pas eu des difficultés à faire vivre ces personnages dans l'univers et selon la logique qui étaient propres à Alex Raymond ?

— J'avais la candeur et l'enthousiasme de mes 18 ans. C'est un âge où on ne se pose pas de tels problèmes. Je connaissais très bien tous les personnages, la planète Mongo et son empereur Ming. Je savais d'avance quelles aventures pouvaient arriver à Guy l'Eclair et ses compagnons. Je n'ai pas eu l'impression de travailler mais de m'amuser lorsque je suggérais au dessinateur des péripéties toujours plus folles. J'ignorais encore ce qu'on appelle le découpage technique. J'inventais une histoire dont j'écrivais les dialogues que je répartissais dans les 8 ou 12 images de chaque planche. Et puis, au moment où Toppi travaillait dans son studio, j'allais le voir et je lui indiquais parfois des cadrages ou des détails...

— C'était en somme de la mise en scène !

— Mais Toppi connaissait très bien ces histoires également. Il avait les originaux sous les yeux. On ne peut pas dire qu'il y ait eu réellement d'invention. C'était une entreprise très canaille et sans grand sérieux. J'aimerais pouvoir vous dire que cette brève expérience m'a appris l'art de conter et a influencé mes premiers scénarios, mais je n'en suis pas très sûr. Ou alors il s'agit d'une influence souterraine. J'ai certainement été influencé par les fumetti américains comiques, comme certainement par tout ce qui a trait à mon enfance, les films de Chaplin par exemple. Je crois que les premiers mythes avec lesquels un homme prend contact ont toujours une grande influence sur sa vie. Toutes ces histoires absorbées à haute dose à un âge où chaque réaction connaît une telle fraîcheur émotionnelle, il est bien évident qu'elles m'ont marqué d'un goût certain pour l'aventure, le fantastique, le grotesque et l'humour. En ce sens, oui, on peut trouver une racine profonde à mes œuvres dans les bandes américaines. De leur stylisation caricaturale, de leurs paysages et personnages dessinés à fil d'horizon, il m'est resté des images joyeusement traumatiques qui, à certains moments, réapparaissent et dont le souvenir inconscient a certainement conditionné l'aspect figuratif et la trame de mes films. C'est même certain. C'est parce que j'ai vu ces fumetti avec mes yeux d'enfant qu'ils ont influencé mes films. Tout ce qui survient dans l'enfance fournit à l'homme les bases de sa vie.

— Avez-vous remarqué que les fumetti, et particulièrement ceux d'origine américaine, possèdent une technique du récit et du cadrage très proche de celle du cinéma ?

— Les fumetti qui empruntent trop à la technique cinématographique sont pour moi les moins beaux, les moins artistiques. Je suis demeuré sentimentalement attaché aux fumetti très simples, linéaires, qui presque toujours sont humoristiques. A ceux-là, c'est le cinéma qui a emprunté. Certains décors de Chaplin, certains personnages cadrés en plan américain sont vraiment empruntés à Geo Mac Manus, à sa « Famille Illico » et aux aventures de « Pim, Pam, Poum ». Les fumetti qui méritent d'être prisés sont ceux qui ont inspiré le cinéma et non ceux qui lui ont emprunté une technique trop habile.

— Ce qui vous a marqué dans les fumetti, c'est surtout le comique ?

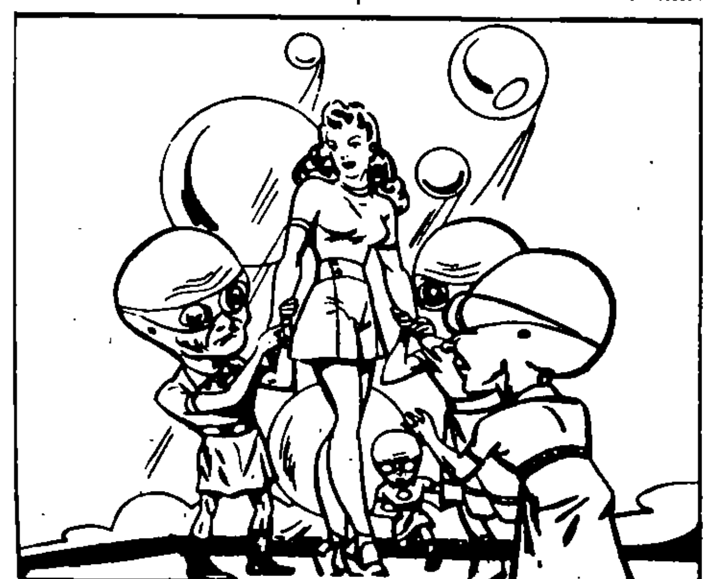
— Pas seulement le comique, mais aussi le merveilleux. Lorsque je suis allé présenter *8 1/2* en Amérique, j'étais convaincu qu'un film comme celui-là, aussi personnel, aussi latin, d'un conditionnement psychologique très précis, déterminé par une certaine culture, une certaine société, ne pouvait être compris par un public américain. Je me suis aperçu avec stupeur du contraire. Je m'en suis aperçu dans une salle de Broadway, au public très disparate et qui était pourtant habitué aux trucs à grande mise en scène. J'ai trouvé un parterre de Noirs, de teddy-boys, de délinquants et de gens qui ont passé une nuit blanche. J'ai vu mon film en compagnie de ce public étrange et le film a été suivi avec beaucoup d'intérêt et de plaisir. Et c'est grâce aux fumetti, sans doute possible. L'Américain est habitué depuis l'enfance à cultiver le sens de l'humour et du merveilleux. Or, *8 1/2* participe vraiment de ces notions de surréel, d'humour et de fantastique.

— Votre fréquentation des fumetti ne vous conduit-elle pas à dessiner vos films à l'avance, plan par plan, comme le fait Hitchcock, par exemple ?

— Je fais des dessins, oui, mais jamais image par image. D'ailleurs, ils ne concernent pas la structure du récit mais les vêtements, le décor et quelquefois les personnages. Gelsomina et Cabiria sont d'abord nées sur le papier grâce aux crayons de couleur. J'ai dessiné de petits chapeaux, les manteaux et la petite pelisse de Cabiria. J'ai dessiné quelques-uns des costumes de *Giulietta degli spiriti*.

— Bien qu'il vous soit difficile de parler de ce film, pouvez-vous nous dire si vous avez l'impression qu'il doive quelque chose aux fumetti ?

— En un certain sens, oui. A un moment où je cherchais à définir figurativement le style de *Giulietta*, les images du film se sont présentées à mon esprit dans le style d'Antonio Rubino, le plus fameux dessinateur italien, un des plus ouverts et des plus poétiques. Pour donner des indications précises à Gheradi, le décorateur du film, je lui ai tout simplement montré les dessins de Rubino et d'Attilio


Clarence Gray et William Ritt : Brick Bradford

Mussino, un autre collaborateur du « Corriere dei Piccoli » et du « Giornalino della Domenica », un journal pour enfants des années 20. J'ai appris qu'il y avait à Rome deux respectables vieux messieurs possesseurs d'une collection complète du « Corriere dei Piccoli » de 1910 à 1920 — avec les premiers dessins de Rubino, donc — et je suis allé frapper à leur porte. J'ai passé chez eux toute une semaine à lire leur collection, j'ai photographié des pages qui m'intéressaient. J'ai relevé des petits détails, un chapeau, une table ou un ruban. Nous avons alors décidé avec Gheradi que le style du film devait s'imprégner de la naïveté et de la simplicité caricaturale de ces petits per-

sonnages avec lesquels Rubino a charmé notre enfance. Telle a été notre décision, notre point de départ.

— *Pensez-vous qu'il soit difficile de porter des fumetti à l'écran ?*

— J'ai essayé de mettre dans mon film toute la saveur et la magie de ces dessins, mais le cinéma se caractérise, lui, par une objectivité immédiate qu'il est difficile de dépasser — sauf s'il s'agit d'un film délibérément fantastique. Même dans ce cas, on est limité par une certaine stylisation — un peu comme celle des dessins animés ou des illustrations sophistiquées — ou bien on est limité par sa propre imagination. Dans ce cas, la limite est très subtile. Il est difficile de trouver une seule image de film qui ait la fraîcheur d'un dessin. Mais je crois que le cinéma gagnerait une dimension nouvelle à explorer les fumetti et à leur emprunter des sujets. Il y a une filiation certaine entre fumetti et romans populaires. En France, on a porté plusieurs fois à l'écran Fantômas, et Fantômas, pour moi, c'est un peu le père du Fantôme du Bengale ou de Mandrake. Ces trois personnages font appel à une réalité stylisée, fabuleuse, ingénue... De même certains films américains de Science-Fiction permettent de penser que le moment est peut-être venu de porter à l'écran les aventures de Mandrake le Magicien. Ah ! Mandrake, quel merveilleux sujet, quelle richesse ! Les bandes dessinées possèdent cette espèce de détachement un peu ironique qui permet de traiter le merveilleux avec le ton juste et d'une manière saine.

— *Cependant, jusqu'à présent, vous travaillez essentiellement à partir de sujets originaux.*

— Oui, je travaille avec des scénaristes ; mais quels que soient mes collaborateurs, nous travaillons ensemble sur des sujets qui me sont personnels. Il se peut que cela change, car j'aimerais bien traiter un film de Science-Fiction et, dans ce cas, j'adapterais sans doute une œuvre de Ray Bradbury ou de Fredric Brown. Il y a trois ou quatre ans, Bradbury m'avait écrit une lettre très sympathique, après avoir vu *La dolce vita*. Il me faisait savoir qu'il aimerait énormément que je tourne un de ses romans et il ajoutait qu'il serait très heureux de me donner le sujet gratuitement. La Science-Fiction est un domaine extrêmement riche et fascinant, elle permet de tout remettre en question : les principes, notre psychologie et nos structures mentales les plus intimes. Frederic Brown m'intéresse également beaucoup, il a tellement d'humour et puis il possède ce ton désinvolte et inimitable du monsieur qui s'amuse à brouiller les cartes. « L'Univers en Folie » ferait un film admirable. Le cinéma est un moyen d'expression qui possède, entre autres, la possibilité de proposer un univers échappant à toute logique et à toute vision habituelle des choses. Il peut nous proposer une véritable vision intérieure de l'homme par le biais de thèmes fantastiques et je crois que c'est là le rôle essentiel du cinéma. Dans un film industriel, par exemple, la répétition d'un événement se révèle non pas comme une expression objective de la réalité mais, au contraire, comme l'expression la plus fantastique, la plus *dilatée*, la plus visionnaire de toutes. Et pourtant nous éprouvons une certaine méfiance devant cette voie car elle nous affronte à un matériau chaotique. Ce n'est plus la vision personnelle d'un artiste projetée sur une dimension, c'est une espèce d'anarchie de l'image qui, tout à coup, révèle de fausses perspectives, découvre des lumières insoupçonnées. C'est la direction que devrait prendre le cinéma fantastique : l'expérimentation. Il y a peut-être quelque chose de très important à découvrir en prenant une caméra chargée et en la jetant par la fenêtre...

— *Une dernière question : vous nous disiez que réaliser un film d'après un comic-strip, « Mandrake » par exemple, serait merveilleux. Alors pourquoi ne pas le réaliser ?*

— Si vous saviez à quel point j'en ai envie ! Malheureusement, je n'arrive pas à m'y résoudre. Je crois toujours avoir d'autres choses à exprimer, plus urgentes, plus graves.

L'idéal, ce serait qu'il y ait une autorité en Italie qui m'oblige à mettre en scène « Flash Gordon », « Mandrake » ou « The Phantom ». Ainsi ma conscience serait soulagée : je serais obligé de faire ce film... et je serais le plus heureux des hommes ! »

(Propos recueillis au magnétophone, à Rome, par Michel Caen et Francis Lacassin.)

7 fois Lewis

A New York, où l'on compte en distribution 75 films européens contre 65 américains, et à Hollywood, recolonisé par la vieille Angleterre, Jean-Louis Noames n'a pas rencontré Paula Prentiss; en revanche, il a couru les salles obscures. Le bilan a été maigre (même Blake Edwards a déçu notre envoyé spécial). Restait heureusement le dernier Lewis dont voici un compte rendu-inventaire.

Dans son dernier film, *The Family Jewels*, Lewis entreprend de se multiplier par sept, ce qui lui permet, bien sûr, de se juger lui-même tout en jugeant les autres. Comme dans *The Patsy*, le ton est au début des plus sérieux, voire même des plus tragiques ; un camion blindé traverse une ville mystérieuse, mené par des hommes armés, vers une destination secrète. On nous montre ensuite en montage parallèle plusieurs gangsters affreusement masqués (grotesques et terrifiants tout à la fois) qui s'engouffrent dans une camionnette démarrant en toute hâte, accompagnés par une musique à la James Bond. Quelques instants après, les gangsters et les policiers se trouvent face à face, pistolets et mitraillettes au poing.

C'est à ce moment que, surgissant de derrière une palissade, apparaît un Jerry Lewis habillé en joueur de base-ball, à la recherche d'une balle perdue. Plongeant désespérément à droite et à gauche pour récupérer sa balle, il réussit bien malgré lui à assommer les terribles bandits, les empêchant définitivement de nuire. Arrive ensuite une fillette, habillée elle aussi en joueur de base ball. Quittant ses habits de jeux, elle reprend, ainsi que Jerry, son vrai visage : elle redevient maîtresse et lui chauffeur ; ils montent tous deux dans une immense Rolls Royce et quittent les lieux du drame, inconscients d'en avoir été les acteurs. Les derniers plans de cette séquence d'ouverture montrent les policiers éberlués, aux pieds desquels reposent les corps des gangsters.

Tout comme dans *The Patsy* encore, le décor change une fois la séquence d'ouverture terminée et l'on se retrouve dans un immense bureau, très froid et très solennel, où de sordides questions d'argent se discutent. Si ce ne sont plus des gens du spectacle mais des avocats qui occupent la scène, c'est pourtant d'une succession qu'il s'agit encore : il faut ici trouver un nouveau père à Donna, devenue récemment orpheline ; c'est elle-même qui, parmi ses six oncles, devra faire son choix. L'heureux élu se verra attribuer la colossale fortune laissée par le disparu. Le film entier n'est donc que l'histoire de six rencontres, l'histoire d'une initiation.


The Family Jewels

Avant qu'elle ne commence vraiment, Lewis nous montre à plusieurs reprises une main mystérieuse qui essaie d'assassiner Willard Woodward, le chauffeur de Donna. Cette main gantée, qui apparaîtra souvent dans le film, a évidemment valeur de symbole, mais elle est aussi un peu une structure autour de laquelle le film s'articule et se poursuivra jusqu'au bout.

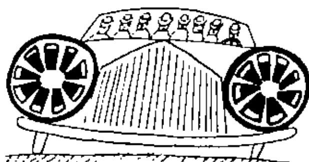
Le premier des oncles que joue Jerry est un vieux capitaine tout couvert de poils blancs qui cachent la majeure partie de son visage. Il entreprend de raconter à Donna émue sa vie aventureuse et sa jeunesse héroïque ; pas si héroïque que cela, puisque les images (un flash-back illustre ses souvenirs) trahissent le commentaire qu'il en fait. (En particulier, quand il raconte comment il s'est débarrassé d'une torpille russe, on le voit, maladroit, manipuler l'engin pour en sortir une immense croix gammée). C'est une première distance que met le cinéma entre le conte et la réalité, un premier refuge dans le rêve, un premier déguisement.

Bien plus rapide que la première (y a-t-il eu des coupures ?), la deuxième histoire a pour héros l'oncle clown, un personnage fondamental comme on va le voir.

Donna est sur le point de se présenter à lui, quand elle le surprend en plein milieu d'une conversation qui va la bouleverser : en quelques secondes, son univers s'écroule et elle passe brutalement du monde de l'enfance dans lequel elle se repliait au monde des adultes qui pour toujours sera le sien. Car le clown, sorti de scène, et ne jouant plus maintenant que pour lui-même, montre son vrai visage : « Plus de maquillages pour moi ! Plus de grimaces à faire tous les soirs devant ces affreux gosses, ces monstres qui hurlent. Maintenant que mon argent est en sécurité en Suisse, je peux quitter ce cirque et ce pays, et cela pour toujours. »

Elle ne peut supporter ce spectacle plus longtemps : désespérée, elle repart avec son chauffeur continuer son périple à la recherche de nouveaux oncles.

Est-ce l'univers du cinéma que Lewis veut évoquer ensuite ? C'est bien possible, car le troisième oncle, photographe, procède avec un désordre et surtout une incapacité que Lewis (cf. *The Patsy*) semble reprocher aux gens de cinéma. Le photographe n'est autre d'ailleurs que le fameux Dr Jerry, le grotesque nutty professor à la voix de fausset, réminiscence de films passés, personnage fétiche. C'est un autre retour en arrière que nous propose aussi Lewis avec la scène où le photographe essaie vainement de faire absorber à Donna le contenu d'une assiette de Corn Flakes, contenu qui, comme on s'en doute, finira par dégouliner sur les vêtements de la fillette. Lewis raffole de ce genre de scènes qui sont immanquablement très drôles, mais qui ne manquent pas non plus de mettre mal à l'aise le spectateur : l'important pour le cinéaste est, à ce moment précis, de *prouver* son existence et ses problèmes, en



provocant parmi le public un dégoût violent, bref, en lui faisant violence.

C'est le grotesque qui caractérise l'oncle aviateur ; propriétaire et pilote d'une compagnie qui possède un unique avion (qui est aussi un avion unique), il ne trouve ses premiers clients que quelques instants après la rencontre avec Donna : un groupe de grosses femmes hideuses et grimaçantes qu'il essaiera d'emmener à Chicago au prix de maints efforts.

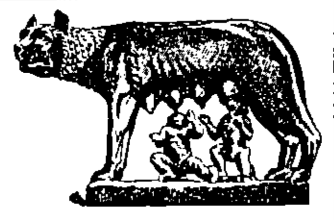
Cette partie est une des plus longues du film : vaste intrusion du loufoque et du délirant au sein du plus sérieux, elle montre que le désir de Lewis est de présenter tout à la fois des styles divers, fondus en un seul, plus fort que tous les autres.

Bien malgré elle, Donna rencontre dans cet épisode à la fois son oncle gangster et son oncle détective. Le premier a ligoté le second et, masqué, enlève la fillette. Une fois en sécurité dans son repère, il se débarrasse de son masque affreux et on le découvre alors tel qu'il est : plus terrible encore que son déguisement. Véritable loup-garou perdu parmi les hommes, il se dit un fantôme : « I'm a ghost; everybody think I'm dead. » On comprend, dès lors, qu'entre le monstre et la fillette naisse une amitié immédiate, l'enfant n'avant pas encore appris à s'effrayer.

Le ton change radicalement quand entrent en scène le détective et son compagnon (caricatures de Sherlock Holmes et du Dr Watson) qui se lancent à la poursuite du ravisseur : c'est alors un humour anglais où le non-sens a valeur de citation, la citation valeur de non-sens.

Il faut bien parler de Willard, le septième personnage que joue Lewis, celui qui lui est le plus proche. C'est le véritable ami de Donna, celui qui la comprend, celui qu'elle veut se choisir pour père. Mais, le peut-elle ? D'après le testament, certainement pas, mais une manœuvre est toujours possible. Willard se faisant passer pour l'oncle clown emmène Donna avec lui.

Mais le film se termine-t-il vraiment ainsi ? Où Willard emmène-t-il la fillette ? Je n'en sais à vrai dire rien. Ce personnage, gentil et maladroit en apparence, me semble posséder (et cela dès le début du film) des pouvoirs surnaturels qu'il contrôle parfaitement (ce n'est plus un amateur, comme c'était le cas au début du *Patsy*). Donna n'est pour lui qu'une proie facile en vérité. Ce qui est certain, c'est qu'en dernière ressource, il est obligé, pour devenir légalement le père de Donna, d'*emprunter* l'apparence du clown : c'est bien là la manifestation d'un dégoût très fortement ressenti par Lewis, chaque fois qu'il doit se *déguiser* et faire ses grimaces d'usage qu'attendent les « petits monstres », son public. Les films de Lewis sont tous des manifestations désespérées pour échapper à sa condition de comique : il y réussit progressivement, mais la tâche est ardue. — J.-L. N.



Lettre de Rome

De tous les films italiens dignes d'intérêt sortis ces derniers mois, les *Cahiers* ont déjà eu l'occasion de parler. Ce n'est toutefois pas le cas de *I cento cavalieri* de Vittorio Cottafavi. Avec ce film, Cottafavi a pris une belle revanche. En effet, la critique italienne a accueilli le film très chaleureusement. Et pourtant, n'étant pas supérieur aux *Légions de Cléopâtre*, il ne constitue pas pour nous une surprise. C'est seulement une nouvelle étape dans la seule œuvre du cinéma italien qui sache concilier film d'aventure et attachement véritable à la réalité.

I cento cavalieri se déroule aux alentours de l'an mille, mais le film n'est pas très précisément situé historiquement. Une communauté pacifique et florissante que nous dirons « bourgeoise », où couvent quelques agitations dues à la lutte des classes (les paysans en conflit avec les marchands) est troublée par l'invasion d'une armée arabe dont le chef (Wolfgang Preiss, un Mabuse d'il y a mille ans) profite du désordre ainsi provoqué pour faire régner sur le pays une discipline inflexible et inhumaine. Après quelques tentatives de conciliation diplomatique, les habitants organisent la résistance sous la direction de Don Gonzalo (Arnoldo Foà) et de son fils (Mark Damon). Ils quittent la ville pour mieux pouvoir se défendre et leurs efforts sont couronnés lors d'une sanglante bataille qui se solde, naturellement, par leur succès. La parabole est claire et nombreuses sont les références. Citons, par exemple, les représailles, exécutions qui constituent une citation précise de *Roma città aperta*. Mais le plus grand mérite de *I cento cavalieri* tient à l'art de la conduite du récit. Le spectateur est en mesure de suivre admirablement chacune des phases du phénomène et ainsi de souscrire totalement aux décisions qui sont prises par les personnages puisqu'il en a compris la profonde nécessité. Le rythme du film qui fait alterner scènes dramatiques et scènes résolument comiques, assure la distance nécessaire à un jugement lucide des événements.

Parmi les films en cours de tournage, rappelons *Un uomo a metà* que Vittorio De Seta poursuit tranquillement et interminablement semble-t-il, avec Jacques Perrin, Lea Padovani, Rosemary Dexter, dans les environs de Rome.

Alberto Lattuada a terminé *La Mandragola* qui va sans doute constituer une intéressante rentrée, ne serait-ce que grâce au texte de Machiavel, interdit pendant des années par la censure au théâtre, alors même que tous les enfants devaient l'étudier à l'école, et qui est l'un des plus admirables de notre littérature.

Pier Paolo Pasolini vient de commencer *Uccellacci e uccellini* composé de trois sketches (cf. entretien in *Cahiers* n° 169), tous interprétés par Toto. Nous en reparlerons. Une attention toute particulière est portée au récent film de Bellocchio *I pugni in tasca*, non seulement parce qu'il est d'une grande beauté, mais encore parce qu'il n'a pas trouvé de distributeur, ce qui est proprement inconcevable et sera, nous l'espérons, de courte durée. — M. P.


Vingt ans après
le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question



La politique des auteurs, le cinéma américain ont été et sont toujours les points les plus brûlants, les passes les plus difficiles dans l'histoire et la géographie de la cinéphilie. La défense et l'illustration de l'une et de l'autre, menées parallèlement par les « Cahiers » depuis leurs premiers numéros jusqu'à maintenant, en ont fait des options fondamentales, préalables et nécessaires à toute volonté de reconnaissance plénière du cinéma comme art majeur.

Or, le moment est venu de faire le bilan de cette lutte : le combat engagé simultanément pour l'acceptation de la politique des auteurs et celle du cinéma américain se solde par deux résultats — contradictoires.

D'une part tout conduit, semble-t-il, à publier un communiqué de victoire : mis à part quelques cancres de la critique dont les idées, vu leur manque, n'étaient guère susceptibles de se renouveler, tout ce qui fait profession de foi en le cinéma, critiques, revues, ciné-clubs, amateurs, tient compte désormais de la réalité de la notion d'auteur et du bien-fondé de leur politique, comme de l'importance du cinéma américain, historiquement et esthétiquement. Sur ce front, la bataille est gagnée au-delà de toute prévision. Il importe donc de la poursuivre sur d'autres fronts : c'est au tour du jeune cinéma de prendre le relais dans la course.

Mais, d'autre part, à mesure qu'elles triomphaient, la politique des auteurs et celle du cinéma américain ont vite débordé, comme il est fatal pour les causes séduisantes, le cadre initial de leurs définitions. Au nom de l'une et de l'autre, abus, excès, errements et délires ont eu beau jeu à se multiplier. Plus elles perdaient de sens, plus elles prenaient valeur mythique ; plus elles versaient dans le particulier, plus elles gagnaient force d'absolu. Pour finir, ce qui était choix et pari devint dogme et système.

C'est à de tels abus que nous en avons. C'est la dogmatisation de la politique des auteurs et la valorisation systématique du cinéma américain que nous mettons en question, dans la mesure où il nous semble — et les récents films, tant américains qu'européens, comme l'évolution tout entière du cinéma nous en apportent sans cesse confirmation — que s'en tenir à des règles qui ne souffrent nulle exception, à des systèmes qui récusent d'avance toute contradiction, revient à restreindre et la richesse du cinéma et la compréhension que nous pouvons en avoir.

Il ne s'agit donc pas de brûler ce que nous avons adoré. Bien au contraire : de ne pas cesser d'accompagner le cinéma dans sa découverte de lui-même. Le temps des auteurs a passé et n'a pas passé ; celui du cinéma américain est peut-être toujours à venir. Mais il importe, pour le présent, d'apercevoir que la beauté au cinéma ne connaît pas de règles ni de limites, qu'elle fait mentir les lois où on la croit soumise, qu'elle se manifeste aux premiers films aussi souvent qu'aux derniers, qu'elle est infidèle et capricieuse enfin, et qu'il importe moins de la retrouver telle qu'elle a pu être que d'en être chaque fois surpris. Nous ne sommes ni les professeurs ni les juges d'un cinéma achevé, nous sommes les témoins d'un cinéma en train de se faire.

Aussi le débat qui suit n'a-t-il d'autre ambition que de poser ou de reposer quelques questions qui nous paraissent graves. Nous avons tourné en rond assez longtemps pour n'avoir pas quelque vertige, maintenant que la ronde est finie et qu'il s'agit de partir de nouveau.

Le cinéma, pour l'essentiel, est toujours à découvrir, mais n'est-ce pas aussi à nos lecteurs de nous le dire ?





ELIA KAZAN : SPLENDOR IN THE GRASS





Robert Rossen : « Lilith » (Jean Seberg, Warren Beatty).

Jean-André Fieschi Il importe de mettre au clair le ou les malentendus qui, depuis quelques années, faussent les rapports que les cinéphiles en général entretiennent avec le cinéma américain et les notions d'Auteur ou de Mise en Scène telles qu'elles ont été envisagées, souvent confusément, parfois d'une façon excessivement théorique, dans ces *Cahiers* mêmes. Le premier de ces malentendus concerne ce que l'on pourrait appeler une sacralisation abusive du cinéma américain dans son ensemble, cinéma plus ou moins considéré par la plus grande masse des amateurs de cinéma comme un objet non seulement essentiel et privilégié, mais encore *magique*. Disons que, sur ce point particulier, s'est effectué ici un changement assez radical : une fois délesté de sa fonction magique, tributaire pour une grande part des charmes de l'exotisme (nous ne parlons pas ici, il va sans dire, de Chaplin, Welles ou Hitchcock, mais plutôt de Walsh, Hathaway ou Stuart Heisler, de tous les artisans, petits ou grands, à qui est redevable la qualité du cinéma commercial, du cinéma de genres ou d'industrie), il a bien fallu se rendre à l'évidence que pour nous, jeunes européens qui voulons faire des films, le cinéma américain n'est pas un cinéma exemplaire, comme il a été affirmé avec quelque légèreté, c'est un cinéma qui, à quelques notoires exceptions près (Sternberg, Welles, Hitchcock, Lang et tous nos « auteurs ») *nous concerne moins*, sinon au titre de simples amateurs ou consommateurs, que les films actuels italiens, polonais, français ou brésiliens. Et que la qualification d'auteur, dans la mesure où elle implique un jugement de valeur (nous y reviendrons), ne s'applique pas à une centaine de cinéastes, mais à un nombre beaucoup plus restreint qui reste à délimiter le plus exactement possible.

Jean-Louis Comolli La notion d' « auteur », telle qu'elle a été défendue par les *Cahiers*, était au départ, il me semble, assez proche de celle d'auteur en littérature ou en peinture : un homme qui gouverne à son gré son œuvre, qui y est lui-même tout entier. Il s'agissait pour les critiques et futurs cinéastes des *Cahiers* d'affirmer que dans le cinéma, « art collectif », il y avait la possibilité pour des artistes de proposer leur propre « vision du monde », d'exprimer leurs préoccupations personnelles, voire intimes, bref, qu'il n'y avait pas effacement de l'individu, du créateur dans la collectivité de la création, bien au contraire...

Michel Mardore Notez que, aux Etats-Unis, pour des gens intelligents, comme Richard Brooks, le véritable auteur du film est le *producer*, c'est-à-dire celui qui rassemble les idées, choisit les artisans, assume la responsabilité de l'œuvre. On a considéré comme auteurs des ouvriers spécialisés.

Fieschi Quand on lit un entretien avec Minnelli, qui est bien gentil mais qui n'a pas grand-chose à dire, et ensuite un entretien avec John Houseman qui a produit des films de Minnelli, il est évident que l'auteur, c'est Houseman et non Minnelli. De même pour nombre de comédies musicales, l'apport d'Arthur Freed, qui choisissait scripts, chorégraphes, acteurs, décorateurs et metteurs en scène est plus important que celui de ces derniers.

Même quand un cinéaste devient son propre producteur, il est son propre patron mais il a tout de même un patron : c'est un peu comme le problème de l'autocensure des journaux dans certains pays fascistes. Et il n'est pas obligatoire que les films obtenus par cette méthode soient plus libres ou plus courageux que s'ils sont produits par Zanuck. Il y a des choses pour le moins curieuses, dans notre cher cinéma américain, : ainsi que Vidor désavoue la fin, sublime, de *Fountainhead*. Voilà bien l'un des films, et pas seulement du cinéma américain, où la personnalité et l'individualité d'un homme et d'un créateur étaient affirmées avec le plus de force et le moins de concessions. Eh bien, Vidor lui-même, fût-ce contre son chef-d'œuvre, est contaminé par la mentalité de *producer*.

Comolli La politique des auteurs était une affirmation à la fois ambitieuse : reconnaître au cinéma tous les prestiges d'un art à part entière ; et à la fois très humble : cet auteur cinématographique était tout simplement l'équivalent de l'écrivain, du peintre, du musicien, en face de son œuvre comme eux en face de leur œuvre. Mais, en même temps, cette définition était assortie d'un postulat relevant moins de l'appréciation critique que du jugement de valeurs : dès le moment où la qualité d'auteur était reconnue à tel ou tel cinéaste, ses films se valorisaient les uns les autres, chaque prochain film de cet « auteur » ne pouvant qu'être, sinon à tout coup excellent, du moins intéressant à coup sûr.

C'est-à-dire que l'on reconnaissait une certaine *fidélité* de l'auteur à lui-même, certaines constantes d'inspiration, de sujets, d'expression, etc., qui non seulement caractérisaient le cinéaste et chacun de ses films, mais faisaient l'essentiel de leur intérêt.

A partir de là, une sorte de glissement s'est produit. Une confusion s'est installée entre la notion d'auteur et la notion de thème : il a suffit qu'on relève des constantes, des obsessions, chez un cinéaste pour le nommer « auteur » — ce qui est juste — et pour le croire grand — ce qui le plus souvent était abusif.

Inversement, quand on aimait (pour une raison ou une autre) tel ou tel cinéaste jusque-là non reconnu comme auteur, on s'acharnait — avec succès d'ailleurs — à trouver dans son œuvre une quelconque « thématique » — celle-ci authentifiant alors automatiquement l'auteur et vérifiant la qualité présumée de son œuvre. Bref, tout grand auteur avait une thématique, tout cinéaste qu'on décidait de nommer grand auteur se voyait doté d'une thématique, et la moindre thématique soumettait une œuvre à la politique des auteurs.

Il y a là un phénomène d'amplification de la notion d'auteur. Une valorisation mu-

tuelle de l'auteur et du thème. Il est évident que les pires cinéastes ont leurs obsessions et qu'ils en traitent. Mal, bien sûr. Et elles n'ont pas grand intérêt.

Fieschi La thématique est généralement une vaste blague, du moins dans les termes où on la pose : celle de Ford tiendrait alors dans le bréviaire du petit réactionnaire. Quant à celle de Walsh, réductible aux deux ou trois principes essentiels de l'aventure, elle n'est jamais garante, évidemment, de la réussite particulière du film : *Distant Drums* est un remake assez précis d'*Objective Burma*, ce qui n'explique nullement que le second soit un grand film et le premier pas.

Comolli De même, la thématique fullerienne n'est pas ce qu'il y a de plus intéressant sous le ciel. Si l'on cherche chez les cinéastes des *idées*, mieux vaut les trouver ailleurs. Je ne suis pas sûr que ce soit dans les films qu'elles sont le mieux exprimées.

Fieschi Autre exemple : le sujet de *My Fair Lady* est sans contestation possible plus cukorien que celui de *Chapman Report*, qui est un des chefs-d'œuvre de son auteur, alors que *My Fair Lady* est pour le moins contestable, malgré tout ce qu'en pourra dire un exégète aussi pernicieux que Téchiné.

André Téchiné Si *The Chapman Report* est supérieur à *My Fair Lady*, cela n'entraîne en rien la valeur de *My Fair Lady*, quoi que vous en pensiez. Par rapport à l'opérette de Broadway, Cukor opère un étonnant vide barométrique. Il y a un manifeste refus du spectacle ou, plus exactement, du spectaculaire. Le cas de Cukor est particulier et cette particularité est la même pour chaque cinéaste américain pris indépendamment, car il n'y a que des exceptions, et c'est dans la mesure où ces exceptions se recoupent qu'on les dogmatise, détruisant du même coup leur complexité, les canalisant. La voie devient alors ouverte aux suiveurs et non aux créateurs.

Comolli Tout cela repose donc la question : qu'est-ce qu'un auteur au cinéma ? La qualité d'auteur réside-t-elle dans la fidélité aux thèmes, dans l'uniformité de leurs traitements ? Ou bien ne faut-il pas *réduire* la *quantité* des auteurs et la faire correspondre rigoureusement à la *qualité* même des œuvres ? Historiquement, ceux que l'on a appelé auteurs furent d'abord les grands cinéastes : Hawks, Rossellini, Hitchcock, Lang, Mizoguchi, Bergman, Buñuel, Renoir... Etendre la qualité d'auteur, c'est la dévaluer.

Cela signifie que si la politique des auteurs a pu sembler fondée en réalité dans le cas de quelques grands cinéastes, c'est dû au *choix* préalable de ces cinéastes, au pari fait sur eux. Un certain *goût* prélude à toute politique des auteurs et la fonde. Et quand la politique des auteurs est employée à tort et à travers et se trouve donc en défaut, c'est question de mauvais goût. Ce n'est pas l'intérêt d'une thématique qui fait la valeur d'une œuvre, mais réciproquement. Il faut éviter de confondre continuité thématique et constante esthétique.

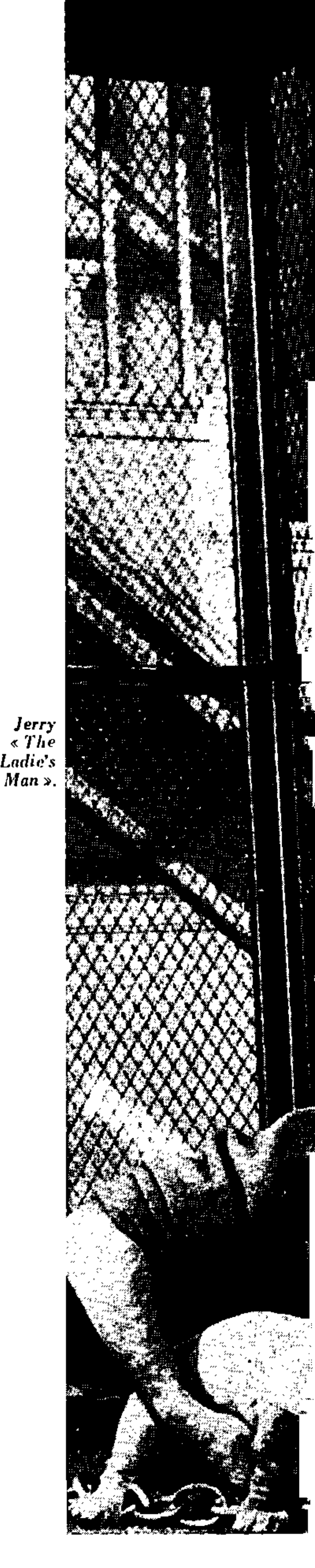
Gérard Guégan Les Bostoniens haïssaient l'Ouest et ceux qui projetaient sa conquête : l'Histoire s'est alors élaborée sans eux. Au lendemain de la Libération, l'accueil réservé au cinéma d'outre-Atlantique n'est pas sans analogie. Même mépris, même ferveur. Et, comme toujours, la foi fit le reste. De sa nécessité, une critique tira un nom : hitchcocko-hawksienne. L'époque (« L'Ecran Français » avait sombré dans un antiaméricanisme pitoyable) se prêtait à la violence. Une orthodoxie nouvelle, semblait-il, prenait forme : la politique des auteurs.

Or, à relire ces *Cahiers*-là, accordons-nous à constater l'inexistence de critères sur lesquels reposeraient les raisons d'un choix. Sans doute, leur absence a-t-elle favorisé une systématisation de ladite politique qui, les années aidant, courait le risque de n'être plus qu'une grille, applicable à n'importe quel produit.

Bazin, dans un article autour duquel devrait nécessairement s'organiser la critique des critiques, déplorait lui-même la minceur de la théorie. « *Ce n'est pourtant pas le principal*, écrivait-il, *dans la mesure où la politique des auteurs est pratiquée par des gens de goût qui savent rester vigilants.* » Qui ne serait pas tenté de voir dans cette seconde proposition la clef de tous nos problèmes ? Car le fait est là, du temps de Truffaut et de Rohmer, les erreurs de jugement se comptent sur les doigts d'une seule main. Il fallait ressouder les divers éléments, leur donner une cohérence organique ; ils y réussirent.

En leur absence, et comme il fallait bien vivre, se forgea un code qui, l'occasion crée le larron, se modifia plus d'une fois devant un Ulmer ou un Walsh, pour ne citer qu'eux. De déformation en déformation, le postulat se mua en loi par trop intolérable. On l'évoquait à tout bout de champ. De l'enclos sacré, Brooks, Welles, Wilder, Donen étaient refoulés. A quoi, un clan se formait qui les reprenait en son giron ; mieux, de petites tribus campaient aux abords des Musées du Cinéma et réclamaient un statut convenable pour Daves et Corman. La politique des auteurs devenait un moyen élégant de faire prendre des vessies pour des lanternes.

Mardore Pour assainir le point de départ, il faudrait renverser le point de vue de Truffaut. Il y a plus de dix ans, Truffaut, dans le but d'imposer la politique des auteurs, exigeait de ses lecteurs un parti pris. Il leur disait en substance : « Vous aimez quatre ou cinq films de Kazan, trois ou quatre de Clément. Mieux vaut choisir une bonne fois entre Kazan et Clément, au lieu de chipoter sur la qualité de *chaque* film. » Il impliquait ainsi une supériorité de la personnalité, de la thématique. C'était en quelque sorte un pari, une loterie, où les bonnes valeurs étaient jouées, tandis que les mauvaises valeurs, même accidentellement triomphantes, se trouvaient rejetées. Ce point de vue tactique est devenu caduc à notre époque. Le film commence d'importer plus que l'auteur, à l'inverse



Jerry Lewis : « The Ladie's Man ».





Arthur Penn: « Miracle Worker » (Patty Duke, Ann Bancroft).

de ce qu'ont imaginé les historiens, qui croyaient le cinéma impersonnel dans son enfance, et personnel dans son âge adulte.

Guégan Il y a le cas du dernier Minnelli. Il a semblé à beaucoup que nous rejetions brutalement ce qui fut adoré (ou sembla l'être). Nous plaidons coupables cependant.

Ne sommes-nous pas, en effet, responsables d'un terrorisme qui réduit toute pensée à l'acceptation de valeurs normatives, qui exige de tout spectateur sa dépersonnalisation ? Taire aujourd'hui l'insignifiance du dernier Minnelli conduirait à ne pas discerner dans son œuvre les réussites des échecs. Convenons-en une bonne fois pour toutes : l'art de Minnelli tire sa grandeur de sa sujétion aux conventions américaines. Exemple : construire un monde en tous points semblable au vrai pour ensuite le déformer en le filmant ; supprimez le premier élément et vous obtiendrez *The Sandpiper*.

Le coup manqué d'un Welles a une autre saveur : il nous enseigne qu'un auteur peut se tromper, mais que ses méprises sont mille fois plus passionnantes que les demi-succès d'un autre, que *The Stranger*, en dépit de ses ratages, préfigure de l'intérieur *Touch of Evil*. De même qu'ignorer le courage superbe du *Journal d'une femme en blanc* pour exalter les fausses audaces de *My Fair Lady* conduit à nier l'art de notre temps, de même privilégier le passé pour authentifier l'avenir est une imposture. Fonction qu'assuma si souvent la critique thématique, puisque, pour elle, la pensée préexiste à l'œuvre d'art, la conditionne dans une continuité idéaliste.

Prenez Walsh, que d'aucuns préfèrent à Welles, qu'arriverait-il si l'envie nous saisissait d'entretenir longuement nos lecteurs de l'hommage que lui consacra la Cinémathèque ? Une rupture... Je ne pense pas. Tout au plus une friction qui, à la longue, perdrait toute son importance, puisque, de son cinéma, on ne retiendrait que ce qui les enchante. De *Gentleman Jim* à *Distant Trumpet*, pour ne tenir compte que de ces vingt dernières années, dix films pour lesquels nous ne cesserons de combattre. Mais exiger que soient nommés tous les autres pour étayer l'hypothèse d'un second niveau, autant souhaiter une mort violente car la beauté des films de Walsh est dans cette efficacité réductible à l'unique vision, cette lecture à haute voix d'une intention évidente tout au long de la projection. Cela dit, avons-nous fait la fine bouche devant *A Distant Trumpet ?*

De la situation critique de ces cinéastes, un avantage : celui de rompre avec une foi fermée et impure, de renouer avec le scepticisme sans lequel rien de durable ne se construit. Sans lequel nous aurions écarté le dernier Mackendrick ou le dernier Mulligan. D'autres se soucieront de développer ce qui ne doit être ici considéré que comme un point de vue, né d'une discussion autour d'une table, de dire en quoi Straub, Bertolucci, Groulx, Forman et Skolimowski inaugurent non pas tant un nouveau cinéma qu'une nouvelle *plate-forme critique*.

Mardore Nous n'avons plus le droit de négliger les accidents heureux, au nom de l'absolu d'une politique d'auteurs, car le temps est venu d'envisager un cinéma *ouvert*, c'est-à-dire non dogmatique. Chacun, dans cette perspective, conserve sa chance. Ce n'est pas un renversement des théories, des alliances, mais une approche de la totalité du cinéma. Il ne doit plus y avoir de films « maudits » — du moins, « maudits » par la critique.

Par ailleurs, le cinéma américain ne fut jamais « tout ». Bergman et Buñuel ont eu leurs défenseurs. On parle d'une tendance des *Cahiers*. En fait, il faut distinguer plusieurs choses, et plusieurs périodes. A l'origine, antérieurement à la création de la revue, l'auteur de films est un auteur complet. Il crée le scénario, la musique, dirige les acteurs, contrôle la photographie, etc. Le prototype, c'est Chaplin. A la rigueur, Welles ou Sternberg. Par la suite, l'auteur est d'abord l'inventeur (ou le « rewriter ») du scénario, qui domine en second lieu la mise en scène, même si la mise en scène prend la première place dans l'esprit des cinéphiles.

Chaque interview des cinéastes américains confirme que, en dehors de tout problème juridique de participation, ou de « signature », ils ont effectivement contrôlé le scénario. Donc, ils sont des auteurs. A partir de là, s'est développée la notion d'un *choix*. Puisque les Américains, et certains Européens, se considéraient comme responsables et des scénarios et des mises en scène, il importait de trancher. « La vision personnelle », le point de vue sur le monde apparurent comme des critères absolus, au même titre que la pure mise en scène. La notion de « continuité » (dans l'inspiration, la thématique) prévalait sur la diversité.

Un metteur en scène « intéressant » méritait qu'on examinât le moindre de ses produits. Le metteur en scène « non intéressant » ne valait pas qu'on prît la peine de rendre compte de la meilleure de ses productions. La politique des auteurs consistait en un arbitraire conscient, délibéré. C'est contre cet arbitraire que nous réagissons.

Guégan Il convient de remettre en mémoire un vieux principe propre à cette rédaction : que celui qui le plus aime le film écrive sur lui. Principe qui sitôt émis provoqua une surenchère à la qualité. A maintes reprises, en effet, le promis sombra dans une pédagogie de l'enthousiasme pour le moins douteuse. Une terminologie incertaine, irritante, faisait table rase des griefs réels ou probables. Quoi qu'il en soit, n'oublions pas que cet avis éclairé n'existait qu'en fonction d'un graphisme-étalon, plus connu sous le label Conseil des Dix. Le mystère (mais en existait-il un?) perd de sa consistance lorsqu'on confronte le compte rendu du film et l'opinion des sages ou turbulents Dix. De l'unanimité nul ne bénéficia. De tout temps, il se trouva un point noir, une ou deux étoiles pour maîtriser le destin, lui ôter sa part d'inconnu. A égalité, les deux camps condamnaient le culte et permettaient de juger selon son cœur, de n'être partisan qu'au moment choisi. Toutefois, une pratique courante du public des ciné-clubs apprend que l'éloge seul atteint les lecteurs et que l'exception est la règle. En somme, nos rapports rappelleront ceux observés par Pavlov sur les quadrupèdes. La science qualifie ces réflexes de conditionnés...

Fieschi Il s'agit de clarifier par des exemples, et c'est précisément au niveau des exemples que tout se complique. Il y a, disons, soixante cinéastes américains qui ont signé des films bien faits, intéressants, ou passionnants à divers titres, que ce soit pour leur sujet, ou parce qu'ils étaient interprétés par Bogart ou Cooper, ou pour telle intuition du paysage et autres beautés de détail.

Ces beautés, certes, sont loin d'être négligeables, elles entrent pour une bonne part dans le plaisir physique du spectacle que l'Amérique a su porter jusqu'à la perfection. Mais ne pas les négliger ne veut pas dire qu'il ne faille voir qu'elles, au détriment d'idées plus fondamentales. Nous connaissons tous cette aberration cinéphilique qui consiste à ne considérer, dans un film, que le moment précieux où Jack Elam écrase un mégot sur l'œil gauche d'un chef apache unijambiste, tout en sifflotant « La Marseillaise », ou telle réplique de Lee Marvin, éructée avant qu'il ne rende l'âme sous une rafale de mitraillette. La politique des auteurs a rapidement dégénéré en politique des artisans, puis en politique des tâcherons. On recherche maintenant assez communément chez Ray Enright ou Joseph Pevney les raretés qu'hier nous dispensaient Ford ou Boetticher. Bientôt viendra l'ère d'Henry Levin et de Jean Negulesco.

Ces excès témoignent de la victoire irréversible du cinéma américain, et c'est justement parce qu'une certaine bataille est gagnée qu'il convient à nouveau de se montrer exigeants. Il n'y a plus de cinéastes ou de films maudits par le public cinéphile, s'il y en a encore par les distributeurs. L'heure est donc venue de parler avec davantage de sérénité, et de reconnaître que *Sandpiper, In Harm's Way* ou même *Lord Jim* sont de mauvais films, ce qui n'enlève rien aux mérites de *Bandwagon, Angel Face* ou *Elmer Gantry*. Réciproquement, louer tel film de Gordon Douglas, Hathaway ou Stuart Heisler n'indique pas que leur œuvre soit globalement à prendre en considération.

Sans doute en arrive-t-on à l'impossibilité d'une théorie sur le cinéma en général et sur le cinéma américain en particulier : des années durant, pour que la position des *Cahiers* fût fructueuse, il fallait certainement s'en tenir à une sorte de carcan dogmatique rigide, et proposer des classifications commodes pour séparer le bon grain de l'ivraie.

Aujourd'hui, il nous faut redevenir sensibles au film *en soi*, ce qui n'implique nullement, du reste, un abandon de nos options fondamentales concernant des gens comme Hawks, Hitchcock, Ford ou

Kazan. Il faut rester en éveil, et savoir reconnaître que *Lilith* (et *The Brave Bulls* n'y change rien) est l'un des plus beaux films américains de ces dernières années.

Mardore La cinéphilie est étrangère aux vérités les plus élémentaires de l'existence. S'il y eut des excès dans la politique des auteurs, dans l'idolâtrie de la mise en scène, cela tient peut-être à la personnalité des gens, qui n'avaient aucun contact avec la réalité. Il ne s'agit pas de savoir si la mise en scène de Tourneur transcende l'image d'un homme qui embrasse une femme, mais ce que Tourneur pense de l'amour, du grain de la peau de cette femme, de ses lèvres, du désir de l'homme, etc. Toutes choses qui ne se rencontrent pas dans l'analyse des esthètes. Les petites idées de mise en scène, telles que les définissait Truffaut, et la transcendance du sujet par le regard du cinéaste ne suffisent plus à nous satisfaire. Le sujet passe avant les artifices qui le valorisent.

Comolli Si l'on en revient à l'acception la plus banale et la plus modeste du terme d'auteur : auteur de son film, on peut pratiquer une politique des bons et des mauvais auteurs en ce qui concerne les cinéastes européens, tous ceux qui ont de l'intérêt étant, indépendamment de la réussite de leurs films, forcément auteurs au départ. Mais le cinéma américain continue de poser les mêmes problèmes, dont la complexité finit par interdire toute systématisation de la politique ou de la qualité même d'auteur. Chaque cas y est un cas particulier. On y trouve des auteurs complets, des non-auteurs complets, et tous les degrés entre une liberté totale et une soumission totale, entre l'expression personnelle et la création anonyme.

Qu'en conclure ? Sinon qu'il est impossible de tenter une politique rigoureuse et dogmatique des auteurs pour ce cinéma ? *Le cinéma américain, fondamentalement, n'est pas un cinéma d'auteurs.* A l'inverse de l'européen. Les auteurs, en Amérique, sont des *exceptions,* qui confirment la règle non pas d'une constance, d'une invariabilité des œuvres, mais de leur extrême fragilité, de leur complexité, de leur plasticité qui les fait se métamorphoser sans cesse pour s'adapter à toute situation nouvelle, et qui les rend, au bout du compte, rebelles à toute définition globale, étrangères à tout schéma thématique. Chaque grand cinéaste américain est une exception qui contredit même les autres exceptions.

Quant à la norme du cinéma américain, à sa troupe, elle est faite de films de producteurs dans lesquels, comme par miracle (et c'est ce miracle qui fascine tout cinéphile), perce de temps à autre une parcelle d'expression personnelle du réalisateur du film. Que tout soit ligué contre l'expression propre de ce cinéaste nous la fait paraître d'autant plus admirable et exemplaire, si peu même qu'elle se soit manifestée.

Mais ce « miracle » ne suffit pas à faire de tout cinéaste américain un grand cinéaste, ni du cinéma américain courant un cinéma de l'expression personnelle, un cinéma d'auteurs propre à leur politique. Le cinéma américain est grand par les cinéastes qui lui échappent. Le cinéma américain qui nous intéresse est celui de films qui nous font connaître des hommes. Il a suffi de revoir *quelques* films de Capra pour réévaluer ce cinéaste jusqu'ici tenu en disgrâce. De même pour Ford. Il suffirait de voir tous les films de Walsh pour contredire ce genre de réévaluation hâtive et obliger à ne considérer qu'une *politique de l'œuvre réduite à ce qu'elle a de meilleur.*

D'autre part, et ceci n'est pas moins important, le cinéma américain que nous aimons et défendons n'est pas *tout* le cinéma américain. Il suffit de voir quelques films de Lubitsch pour remettre Preminger à sa vraie place, plus modeste. La bataille reste à livrer en ce qui concerne Lubitsch, DeMille, Capra et Ford même.

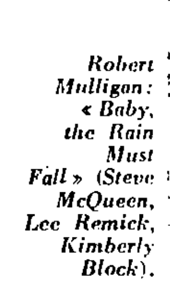
Fieschi A la limite, en effet, le véritable auteur est impensable dans le cinéma américain : voyez le silence de Sternberg, et Chaplin, l'exil de Welles, les renoncements de Ray ou de Mankiewicz.

Téchiné Un point de vue, disons plus objectif, plus historique, indique clairement l'évolution du cinéma américain et par-là même la vanité des théories un peu hâtives qu'il a suscitées. Le bouleversement économique provoqué par l'émigration croissante des studios hollywoodiens et lié à la disparition de grandes firmes de production n'a pas seulement modifié les conditions industrielles. Le phénomène de décentralisation qui s'est progressivement manifesté n'a pas eu pour seule conséquence de renouveler les règles du marché. Il est évident que la perturbation des conditions de tournage engendrée par la débâcle interdit ou limite certains genres tels que la comédie musicale, sans introduire à proprement parler des genres de remplacement.

La permanence du cinéma américain n'est pas une permanence de constantes, d'analogies où l'on distingue des lignes de force susceptibles d'être érigées en système. C'est, au contraire, plutôt qu'une survivance ou une franche rupture, un mouvement continu, un glissement logique en référence à un contexte précis.

Des films aussi différents, par leur anecdote, leur thème, leur sujet, que *The Chapman Report, Lilith* ou *Splendor in the Grass,* témoignant du même souci de faire éclater le récit, renseignent davantage sur l'Amérique et son cinéma que la subsistance de formes convenues vérifiant ou faisant semblant de confirmer les théories établies. C'est à ce niveau qu'il est possible de dire que les trois films cités correspondent. La conception novatrice qu'on peut tenter de dégager dans un second temps part de ce simple constat.

Comolli En définitive, si l'on pose la question : qu'est-ce qui caractérise un auteur, qu'est-ce qui fait qu'un cinéaste est un auteur dans le sens fort du terme, on tombe dans un nouveau piège : c'est son « style », c'est-à-dire la « mise en scène »,





Robert Mulligan : « Baby, the Rain Must Fall » (Steve McQueen, Lee Remick, Kimberly Block).


DANC
HENRY T

notion tout aussi périlleuse, protéïforme, incernable, que celle d'auteur.

Mise en scène veut dire deux choses : l'une, évidente, *l'opération* qui consiste à mettre en scène ; l'autre, mystérieuse, le *résultat* de cette opération. Or, quand le critique parle de la « mise en scène » d'un film, la juge, y découvre telle ou telle beauté, il entretient une confusion — qui n'est peut-être que de vocabulaire — entre ce qu'il voit sur l'écran, c'est-à-dire un résultat, et ce à quoi ce résultat est censé renvoyer, c'est-à-dire un ensemble de moyens, une série d'actes. Mais, précisément, ces actes, ces moyens, n'ont pas de valeur intrinsèque : ils ne valent que ce que vaut le résultat, le film. Celui-ci valorise ceux-là, et non le contraire. C'est-à-dire que la mise en scène a pour destin de s'abolir dans son couronnement même. Le film, en tant que résultat d'une mise en scène, se substitue en tous points à elle, remplace la réalité opérationnelle par une réalité artistique. Lui seul — grâce à elle — accède à l'existence concrète de l'objet esthétique. La mise en scène, une fois le film fait, n'a plus d'existence qu'abstraite et fantomatique. Ou seulement dogmatique.

Autrement dit encore, la mise en scène n'est pas, ne peut pas être l'objet d'une appréciation esthétique. Son résultat, qui est le film, peut y prétendre. La mise en scène n'est pas un objet, ni une œuvre d'art, ni une expression, mais un moyen d'expression, stylistique, rhétorique, technique, etc. On ne juge pas un moyen. Et, réciproquement, l'essence du cinéma ne réside pas dans ses moyens. La mise en scène donc ne participe pas de l'ordre des valeurs. Elle a joué, aux *Cahiers,* le rôle d'un artefact : on l'a mise en avant en prétendant y trouver les critères de beauté du film, mais elle n'en était que l'illusoire explication : il faut chercher la beauté des films dans la réalité même des films en tant qu'objets.

Mardore Il ne s'agit pas de nier la « mise en scène », au profit d'un « style » qui ne doit pas en être, au fond, très éloigné, mais de différencier les gens qui ont une personnalité véritable, de ceux qui ont des « obsessions ». *Le caractère*, comme dirait Welles, reste le seul critère. On ne tient pas assez compte de la personnalité, c'est-à-dire de tout ce que l'auteur porte en lui, de ce qu'il représente dans le monde, de la puissance qu'il détient pour exprimer ce monde. Il n'y a pas de critères esthétiques, seulement des critères de personnes. Les cinéphiles ont nié cela, au nom de « la pure mise en scène », qui est la notion la moins définissable qu'on puisse imaginer. En fait, l'être doué du moindre talent esthétique, si sa personnalité « éclate » dans l'œuvre, l'emportera sur le technicien le plus avisé. Nous découvrons qu'il n'y a pas de règles. L'intuition, la sensibilité, triomphent de toutes les théories.

Fieschi Cette notion de « caractère » que signale Mardore est en effet capitale pour la juste définition de l'auteur. J'ajouterai qu'il vaut mieux avoir mauvais caractère que pas de caractère du tout. Avec le temps, des gens comme Huston ou Wilder, qui ont pourtant raté plus de films, quantitativement, que Wyler ou Preminger, ont sur eux l'avantage d'une *ligne* suivie avec obstination sinon toujours avec rigueur, et que cette ligne aboutisse à des films comme *La Nuit de l'Iguane* ou *Kiss Me Stupid* en montre assez la validité.

Mardore La définition arbitraire de la « mise en scène » réfutait *a priori* toutes les hérésies, toutes les variantes. Il y a cinq ou dix ans, un film comme *Lilith* aurait été éreinté, au nom précisément de la politique des auteurs et de la mise en scène. Or, *Lilith* utilise des effets optiques, des angles de prise de vues, des constructions dans le découpage qui eussent paru désuètes et anti-esthétiques. Le cinéma américain se bornait, dans l'esprit de la politique des auteurs, en une négation de toute intervention spectaculaire, « démiurgique », dudit auteur. Cette simplicité forcée condamnait a priori toutes les formes précieuses, baroques, non-conventionnelles finalement (car la simplicité et l'effacement sont des variantes de la convention). On ne peut pas savoir, dans *Lilith,* à quel degré se situe l'intervention de Rossen. Un écrivain qui emploie une tournure archaïque, une préciosité d'un autre âge, n'est pas forcément un demeuré ou un imbécile. Il peut avoir choisi ce style pour se donner un certain recul narratif. Nous n'avons pas le droit de trancher, de privilégier une forme au détriment d'une autre. Il faut défendre l'idée d'un pluralisme des formes, des styles, contre un classicisme desséchant, qui n'a d'ailleurs jamais existé dans l'esprit des cinéastes américains. L'important, c'est de briser un carcan esthétique et moral.

Guégan Mais, dira-t-on, où vont les *Cahiers ?* Prenant prétexte du film d'Allio, Jacques Rivette, dans « Les Lettres Françaises », suggère une voie. Le revers de la critique brechtienne (ou supposée l'être) des années soixante n'implique pas un refus de la pensée originelle. Encore faut-il méditer son enseignement et ne pas sombrer dans une critique de scénario. L'effet doit être notre point d'interrogation. D'où et comment ?

Viaggio in Italia pose une telle question. Souvenez-vous, George Sanders et Ingrid Bergman assistent à une soirée. Heureuse, Ingrid nous sourit. Plan suivant : Sanders la regarde. De nouveau, Ingrid dans le cadre. La signification est inversée. Les thèmes captés dans cette série de plans renvoient à une idée générale, mais le style même de Rossellini la rend particulière. Voilà où nous devons aller. Sur un mouvement analogue, *Pierrot le fou* repose les questions. Répondre, c'est comprendre. C'est refuser les années d'incertitude, reprendre les terres conquises, les mettre en culture. Dans une remarquable préface à « La Vie de Rancé », Roland Barthes indique que le chat jaune de Chateaubriand est peut-être toute la littérature. A nous de le retrouver dans le cinéma que nous aimons. Alors viendra un temps où il sera aisé de se plaire en compagnie de *The Enforcer, I Am a Fugitive From a Chain Gang* ou *Night and the City*, films sans auteur, certes, mais films qui faisaient écrire à Bazin : « L'admirable du cinéma américain c'est justement sa nécessité dans la spontanéité. »

Nous sommes plus près que jamais d'une véritable politique des auteurs.

Claude Ollier Parlant d'auteurs, il faut souligner le fait que Jerry Lewis est, avec Penn, le seul auteur qui se soit manifesté depuis cinq ans dans le cinéma américain. La raison n'en est pas, à mon sens, telle considération d'ordre thématique ou telle autre de figuration obsessionnelle, mais, bien plus précisément, parce qu'il a créé des formes nouvelles.

Je crois que la notion d'auteur, c'est-à-dire de style, débouche immanquablement sur la nécessité d'une semblable analyse. Cette affirmation implique plusieurs développements qui seraient :

1) un inventaire de ces formes au fil des œuvres nécessaires ;

2) une analyse élémentaire de chacune de ces formes (par exemple : une analyse des gags basés sur l'utilisation intermittente du son) ;

3) une étude comparative de ces formes avec celles du burlesque antérieur afin de déterminer sur quels points précis porte l'invention ;

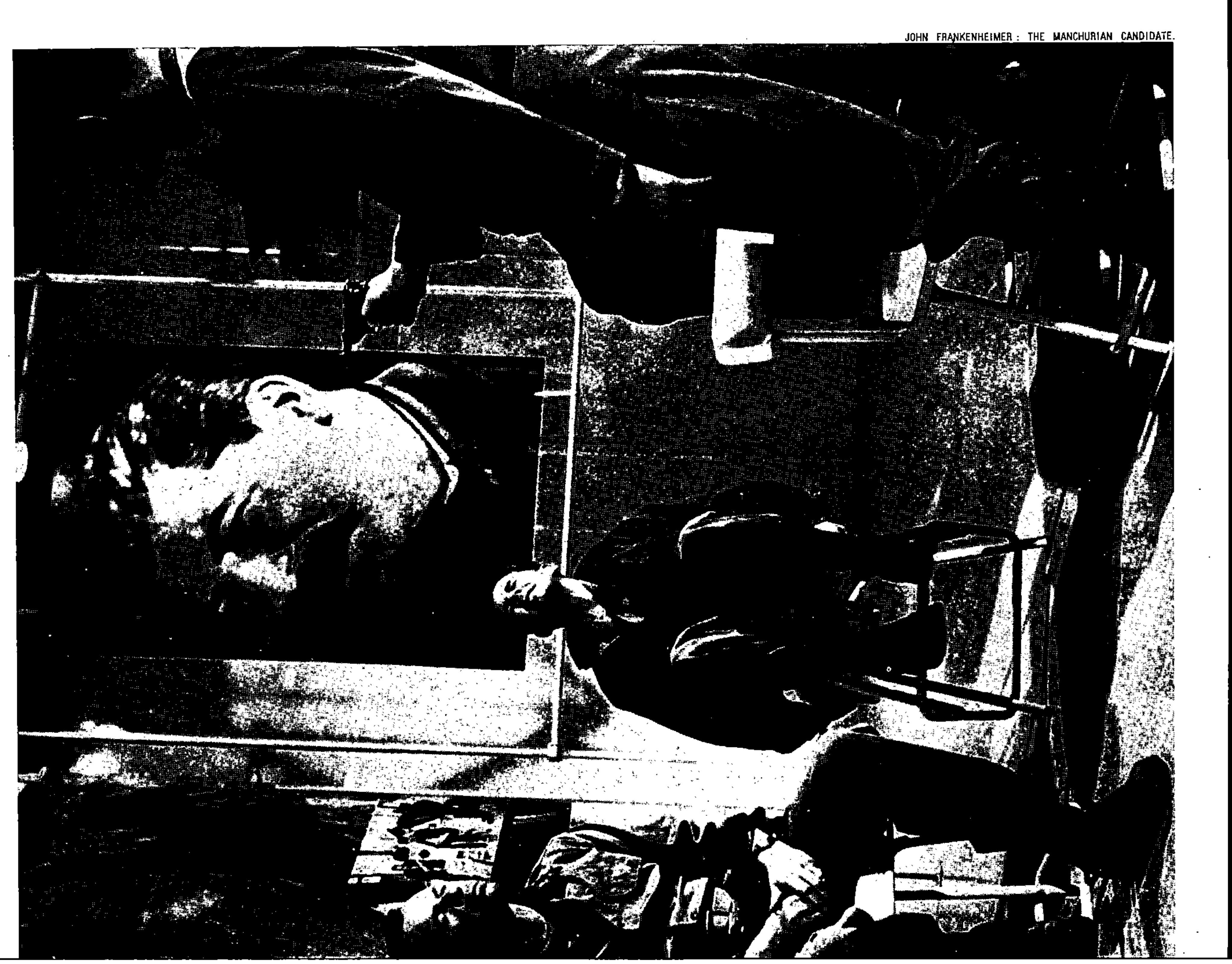
4) la classification de ces inventions formelles selon qu'elles portent : *a*) sur la plastique, *b*) sur la narration, *c*) sur la distance établie par l'acteur entre lui-même et sa création ;

5) un examen des significations, des implications engagées par les signes préalablement répertoriés et analysés.

Peut-être est-il indispensable en effet, au point où nous en sommes, de parler de cinéma en termes d'invention formelle ; car il ne faut point s'y tromper : si tel film nous concerne, c'est parce qu'il propose un *ton* nouveau, ce que Céline appelait « une petite musique ». Mais qu'est-ce qu'une « petite musique » sinon l'art d'assembler par métaphore et métonymie formes traditionnelles et formes neuves en un discours personnel ?

L'originalité d'une mise en scène créatrice, innovatrice, marque d'un auteur, doit donc être analysée en termes de signes et de significations. Si, dans la production actuelle, un certain nombre de films (brésiliens, polonais, italiens, français) nous intéressent, c'est parce que les *formes* qu'ils créent nous intriguent. Notre tâche est de déterminer en quoi elles nous intriguent et quelles liaisons sont à établir entre elles et les formes antécédentes.

Il n'y a aucune raison pour qu'il en aille dans le domaine du cinéma autrement qu'en musique ou en littérature. Le problème, pour plus complexe qu'il soit, est cependant le même : il existe un devenir des formes, une évolution irréversible, le rôle du critique est de déterminer sur quel point précis porte l'innovation et — par contrecoup — la caducité. (*Propos recueillis au magnétophone*)



JOHN FRANKENHEIMER : THE MANCHURIAN CANDIDATE.



ERIC ROHMER : LE SIGNE DU LION (JESS HAHN, JEAN LE POULAIN).

L'ancien et le nouveau

entretien avec Eric Rohmer



Le Signe du Lion (tournage) : un clochard, Eric Rohmer, Jean Le Poulain, Jess Hahn.

C'est avec un cinéaste: Eric Rohmer, que vous voulions depuis longtemps déjà nous entretenir. Mais pour nous, aux « Cahiers », il ne peut s'agir que de redonner à Eric Rohmer une parole qui, pour s'être tue à l'occasion de l'abandon d'une forme d'écriture au profit d'une autre, n'a jamais cessé de nous guider. Car, en délaissant le marbre des « Cahiers », ne nous a-t-il pas donné sur celluloïd ses plus belles critiques ? Aussi, après la table ronde qui précède et l'entretien que nous eûmes le mois dernier avec Jean-Luc Godard, celui qui suit est-il à lire dans le même sens d'un éclaircissement de nos propres positions critiques, portant l'accent sur la continuité d'une ligne des « Cahiers » dont Eric Rohmer et Jacques Rivette assurèrent (pour ce qu'elles eurent de meilleur) tout à la fois la ferme orientation et la souplesse (plus grande que l'on s'est parfois plu à l'imaginer). Le titre que nous donnons à cet entretien fait écho à un tel souci; il voudrait aussi, à bien entendre la conjonction, moins additive qu'explicative, suggérer que le cinéma moderne en la personne d'un de ses meilleurs représentants se reconnaît un site dans le domaine instauré par Griffith, tout comme la critique ne saurait être vraiment nouvelle sans trouver chez Maurice Schérer le secret d'une telle nouveauté. Et, venant après le texte de Pier Paolo Pasolini (« Le cinéma de poésie », cf. précédent numéro), c'est un tour théorique que prit d'abord cet entretien avec le champion d'un « cinéma de prose ».

Eric Rohmer J'admire Pasolini de pouvoir écrire ce genre de choses, tout en tournant des films. La question du langage cinématographique m'intéresse beaucoup, bien que je ne sache pas si c'est un vrai ou un faux problème, et qu'elle risque de détourner du travail même de création. Cette question, parce qu'elle est extrêmement abstraite, demande d'adopter une attitude en face du cinéma qui n'est ni celle de l'auteur, ni même celle du spectateur. Elle nous interdit de goûter le plaisir que procure la vision du film. Cela dit, je suis d'accord avec Pasolini sur le fait que le langage cinématographique est en réalité un style. Il n'y a pas de grammaire cinématographique, mais plutôt une rhétorique qui, d'ailleurs, est d'une part extrêmement pauvre, d'autre part extrêmement mouvante.

Cahiers Ce qui peut sembler également intéressant dans le point de vue de Pasolini, c'est la distinction qu'il propose de faire entre deux moments du cinéma : un âge qui serait l'âge classique et un âge qui serait l'âge moderne du cinéma, la différence entre eux étant, *grosso modo*, que pendant longtemps l'auteur, le metteur en scène, a mis tout son art à effacer les signes de son intervention, à s'effacer derrière son œuvre, alors que, de plus en plus, il manifeste sa présence...

Rohmer Sur ce point, je ne suis pas du tout d'accord avec Pasolini. Je ne crois pas que le cinéma moderne soit forcément un cinéma dans lequel on doive sentir la caméra. Il se trouve qu'actuellement il y a beaucoup de films où l'on sent la caméra, il y en a eu autrefois aussi beaucoup, mais je ne crois pas que la distinction entre cinéma moderne et cinéma classique puisse résider dans cette affirmation. Je ne pense pas que le cinéma moderne soit exclusivement un « cinéma de poésie », et le cinéma ancien rien qu'un cinéma de la prose ou du récit. Pour moi, il y a une forme moderne du cinéma de prose et du cinéma « romanesque », où la poésie est présente, mais n'est pas voulue d'emblée : elle vient de surcroît, sans qu'on la sollicite expressément. Je ne sais pas si je peux m'expliquer sur ce point, dans la mesure où cela m'obligerait à porter des jugements sur les films de mes contemporains, ce à quoi je me refuse. En tout cas, il me semble que les *Cahiers* d'une part, les critiques d'autre part, ont trop tendance à s'intéresser surtout à ce cinéma où l'on sent la caméra, l'auteur — ce qui ne veut pas dire que ce soit le *seul* cinéma d'auteur — au détriment d'un autre cinéma, le cinéma de récit, que l'on considère d'emblée comme classique, alors qu'à mon avis il ne l'est pas plus que l'autre. Pasolini cite Godard et Antonioni. On pourrait citer aussi Resnais et Varda. Ce sont des cinéastes très différents, mais qui, d'un certain point de vue, sont à mettre dans le même sac.

Quant à ceux dont je ne dis pas que je les préfère à ceux-là, mais qui me semblent plus proches de ce que moi-même j'essaie de chercher, quels sont-ils ? Des cinéastes chez qui l'on sent la caméra, mais ce n'est pas la chose essentielle : c'est la chose filmée qui a davantage d'existence autonome. Autrement dit, ils

s'intéressent à un univers qui n'est pas d'emblée un univers cinématographique. Le cinéma, pour eux, est moins une fin qu'un moyen, alors que chez Resnais, Godard, ou Antonioni, on a l'impression que le cinéma se contemple lui-même, que les êtres filmés n'ont d'existence qu'à l'intérieur du film, ou du cinéma en général. Pour eux, le cinéma est un moyen de nous faire connaître, de nous révéler des êtres, tandis que pour les « modernes », le cinéma serait davantage un moyen de faire se révéler le cinéma.

Ce sont des cinéastes qui n'ont tourné que peu de films, et dont je ne sais pas s'ils ne changeront pas, s'ils ne passeront pas de l'autre côté. Je prends leurs films tels qu'ils sont, et d'ailleurs moins les films en entier que certains moments de ces films : certains passages par exemple d'*Adieu Philippine*, en particulier la scène des guêpes, ou bien ce film pour lequel vos éloges ont été mesurés et que j'aime énormément : *La Vie à l'envers* d'Alain Jessua. Ou encore Chabrol dans ce qu'il a de meilleur — parce qu'évidemment chez Chabrol il y a aussi le côté cinéphile, mais c'est un côté mystificateur et qui ne me semble pas le plus profond. Les personnages de Chabrol sont intéressants indépendamment du fait qu'ils sont filmés. Voilà un cinéma qui ne se met pas en avant lui-même, mais qui nous propose des situations et des personnages, alors que, dans l'autre cinéma, personnages et situations me semblent moins intéressants dans la mesure où ils définissent avant tout une conception du cinéma.

Cahiers Peut-être ces deux catégories peuvent-elles se confondre : dans *Bande à part*, on trouve des personnages intéressants par eux-mêmes et auxquels le cinéaste donne une existence réelle, et, en même temps, un cinéma qui s'interroge sur lui-même.

Rohmer Cela peut aller de pair. Mais, précisément, ces réflexions, je les ai faites un peu après la vision de *Bande à part* : votre exemple tombe mal. *Bande à part* est un film extrêmement touchant, où Godard nous émeut : mais ce n'est pas les personnages qui nous émeuvent, pas du tout. C'est autre chose. Les personnages en tant que tels, cette fille et ces deux garçons, ne sont intéressants que par leur place à l'intérieur du film et par leurs rapports avec l'auteur. Tandis que les personnages des *Godelureaux* nous intéressent indépendamment de la façon dont l'auteur s'exprime et défend son idée du cinéma à travers eux, bien qu'ils soient aussi tout à fait photogéniques.

Cahiers N'assiste-t-on pas aujourd'hui à une sorte d'évolution d'ensemble de la fonction des personnages, qui sont de moins en moins considérés pour eux-mêmes et en eux-mêmes et jouent de plus en plus le rôle de prétextes, de masques pour l'auteur ?

Rohmer Dans les films que je cite les personnages ne sont pas des prétextes. Et puis ça ne prouve rien. Je parle en mon nom personnel, je dis que je me sens plus d'affinités avec certains cinéastes, malgré tout ce qui me sépare d'eux, sur d'autres plans. J'ai l'impression que, de plus en plus, ma recherche s'oriente dans ce sens, et je revendique la modernité de la chose. Un cinéma où la caméra est invisible peut être un cinéma moderne. Ce que je voudrais faire, c'est un cinéma de caméra *absolument* invisible. On peut toujours rendre la caméra moins visible. Il y a du travail (encore) dans ce domaine.

Moderne est d'ailleurs un mot un peu galvaudé. Il ne faut pas chercher à être moderne, on l'est si on le mérite. Et il ne faut pas avoir peur non plus de ne pas être moderne. Il ne faut pas que cela devienne une hantise.

Cahiers Pour nous, la revendication d'une modernité a valeur polémique : les cinéastes modernes sont tous ceux — y compris des cinéastes qui ont une longue carrière, comme Renoir — qui non seulement ont donné existence à leur monde, mais en même temps redéfini chaque fois le cinéma par rapport à eux, qui l'ont orienté dans un nouveau sens.

Rohmer Ce sens, quel est-il ? Ce qui est remarquable avec le cinéma, c'est qu'on peut tout faire, alors que, en musique ou en peinture, il y a des tabous, des interdits. En musique, il faut choisir d'être avant la musique dodécaphonique ou après : en peinture, d'être avant la peinture abstraite ou après. Mais au cinéma, s'il faut bien sûr choisir d'être avant le parlant ou après, ce choix est dicté par la seule technique. Toutes les fois que l'on a essayé de défendre les techniques nouvelles, on a eu raison, et l'histoire, le temps ont justifié cette attitude. Inversement, chaque fois que quelqu'un a essayé de défendre une position purement esthétique, même si elle semblait s'accrocher à des innovations techniques, il s'est toujours trompé, quelque intelligent qu'il fût. Par exemple, André Bazin : ce qu'il y a de plus contestable chez lui, c'est précisément sa défense d'un nouveau cinéma en tant que fondé sur la profondeur du champ. Cela n'a pas tenu du tout. De même en ce qui concerne un cinéma qui serait purement réaliste. Ou encore un cinéma qui serait purement « cinéma de poésie » ; ou un cinéma tel que celui de Resnais, où la chronologie disparaîtrait, où le subjectif et l'objectif seraient mélangés. On ouvre des portes, mais ce sont des portes sans issue. Ces innovations n'ont pas forcément de postérité. On n'a jamais pu dire dans quel sens le cinéma pouvait aller. Il s'est trouvé que chaque fois qu'on a cru qu'il allait dans un sens, il est allé dans un sens tout à fait différent.

Ce qu'il y a de mieux et de vrai dans la Nouvelle Vague, c'est son apport technique, tant en ce qui concerne la réalisation que la production. C'est le fait de tourner des films bon marché. C'est une chose qui est entrée dans les mœurs et sur laquelle on ne peut revenir.

Cahiers A ces innovations techniques qui ont eu une heureuse postérité, ne faut-il pas ajouter l'évolution d'une technique plus générale, comme celle du récit, qui a connu des variations nombreuses, qui s'est figée en un certain nombre de conventions au moment du règne d'Hollywood, et qui maintenant réagit contre ces conventions : la chronologie, par exemple, n'est-ce pas une technique au même titre que la caméra sur pied ou que le champ-contrechamp, et, en tant que technique, n'est-elle pas susceptible de renouvellements ?

Rohmer Je suis pour le champ-contrechamp et je suis pour la chronologie. Je ne veux pas dire qu'il faille toujours faire du champ-contrechamp et toujours respecter l'ordre chronologique, je ne pense pas que ce soit consubstantiel non plus au cinéma, mais enfin, si l'on peut raisonner par analogies, le récit morcelé à la Dos Passos, ou bien le monologue intérieur à la Joyce et à la Faulkner n'ont tout de même pas interdit de revenir à la façon que l'on dit classique de raconter, et même dans des œuvres qui, en fin de compte, sont aussi modernes. Voyez les gens qui ont voulu imiter Faulkner ou Dos Passos, ils ont fait ce qu'il y a de plus affreux, c'est-à-dire du Sartre style « Chemins de la liberté ».

Mais il faut se garder de raisonner par analogies : le roman n'est pas dans la même situation que le cinéma maintenant. Je pense que c'est en respectant l'ordre chronologique qu'on ira le plus loin et qu'on sera le plus moderne. C'est une opinion purement personnelle, je ne suis pas en mesure de prouver sa vérité. Mais les expériences qu'on a faites dans la recherche d'un cinéma non chronologique prouvent que c'est une voie peu intéressante. Notez d'ailleurs que la plupart des cinéastes que j'ai cités suivent l'ordre chronologique. Même Godard n'a rien fait jusqu'ici de vraiment non chronologique.

Cahiers Ce n'est pas tellement quant à la chronologie que la technique du récit évolue aujourd'hui. C'est plutôt la façon même de conduire l'histoire, de structurer l'intrigue, qui subit les plus grands bouleversements : il y a davantage d'ellipses, ou bien on passe sur certaines choses considérées longtemps comme essentielles pour en mettre d'autres en valeur...

Rohmer Là, je suis de votre avis. C'est-à-dire que ce que l'on montrait autrefois, on ne le montre plus maintenant, et ce que l'on ne montrait pas, on le montre. Mais le cinéma poétique n'est pas le plus propre à faire cela ; il serait, me semble-t-il, du point de vue des ellipses, plus traditionaliste que l'autre, dans la mesure où il montrerait surtout les moments forts de l'action. Le cinéma poétique est souvent fait de morceaux de bravoure. C'est plutôt dans un cinéma qui ne se veut pas poétique, qui se veut prosaïque, qu'on peut trouver une tentative de briser le mode traditionnel de récit, mais d'une façon souterraine, pas d'une façon spectaculaire, pas en empruntant certaines techniques au roman. Sur ce point je n'ai pas du tout changé : je pense qu'il ne faut pas transposer au cinéma certains procédés des romanciers. Parce qu'il faut que la chose soit spontanée et

« Des cinéastes chez qui l'on sent la caméra, mais ce n'est pas la chose essentielle : c'est la chose filmée qui a davantage d'existence autonome » : « La Vie à l'envers », d'Alain Jessua. « Les personnages des « Godelureaux » nous intéressent indépendamment de la façon dont l'auteur s'exprime à travers eux. »





« Je ne sais pas si un film est américain ou pas. A un certain moment, j'ai beaucoup aimé le cinéma américain, mais ce côté américain m'intéresse moins» : « Rio Bravo », de Howard Hawks (scène coupée en France).

vienne au cinéaste pour les besoins mêmes de son expression, tout naïvement, sans référence aucune.

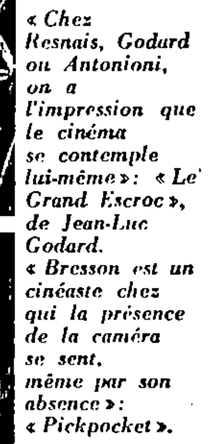
Cahiers Prenons le cas de Bresson...

Rohmer Mais Bresson, je ne sais pas dans quelle catégorie le placer. On peut très bien dire qu'il est au-dessus des catégories, mais je n'en suis pas sûr. J'aurais plutôt tendance, actuellement, à le mettre dans celle du cinéma poétique, plutôt que du cinéma de récit. C'est un cinéaste chez qui la présence de la caméra se sent, même par son absence, si j'ose dire. La caméra est effacée, mais cet effacement même indique qu'elle pourrait être là. On sent énormément, chez Bresson, le cinéaste. Je pense que ce qui l'intéresse, c'est *la façon de montrer* les choses, mais pas de montrer *certaines* choses. Autrement dit, le cinéma serait assez une fin pour lui, et pas un moyen.

Parlons un peu, si vous voulez, de la dédramatisation. Je n'aime ni le mot, ni la chose. Lorsqu'on demandait à un cinéaste, un cinéaste des années 40, par exemple Jacques Becker : « Quel film tourneriez-vous si vous pouviez vraiment le faire en toute liberté ? », il répondait : « J'aimerais tourner un film sans histoire ». Il y a beaucoup de gens qui sont de cet avis. Je pense, moi, qu'un cinéma peut être moderne et raconter une histoire. Je ne vois pas pourquoi le fait de ne pas raconter d'histoire serait plus moderne qu'autre chose. C'est peut-être vrai du roman moderne, mais il faut considérer le cinéma en lui-même. Il faut non seulement oublier ce qu'est la littérature moderne, il faudrait même oublier ce qu'est le cinéma, et c'est pourquoi je n'aime plus trop en parler. Il faut aller de l'avant, sans penser à quoi que ce soit. Mais il y a des cinéastes qui ne peuvent pas : il y a des cinéastes qui aiment à réfléchir sur le cinéma et partir de cette réflexion lors de la création, chez qui le cinéma jette continuellement regard sur lui-même. Je ne sais pas dans quelle catégorie je suis, je ne peux pas juger, mais je préférerais être dans la seconde catégorie, et, chaque fois que je vois un cinéma très ouvert au monde extérieur, cela me séduit, peut-être parce que je trouve qu'actuellement le cinéma n'est pas assez ouvert à ce monde, est un peu trop refermé sur lui-même. Soit expressément, soit de façon sournoise.

Cahiers Revenons à votre exemple de la scène des guêpes chez Rozier : ce serait, semble-t-il, avant tout un moment *poétique*...

Rohmer Oui. Ce que je voulais dire, c'est que, même filmée d'une autre manière, même filmée par n'importe qui, elle serait restée toujours telle, tout aussi poétique. Ça ne veut pas dire que Rozier n'ait pas fait un travail de caméra très important, mais qu'il a donné au spectateur le sentiment d'une existence indépendante de la scène. On peut distinguer un cinéma de poésie d'un cinéma qui filme la poésie. Personnellement, puisque je fais des documentaires pédagogiques, j'aime bien filmer la poésie, quoique ce soit une chose quasiment impossible. Le



« Chez Resnais, Godard ou Antonioni, on a l'impression que le cinéma se contemple lui-même »: « Le Grand Escroc », de Jean-Luc Godard.
« Bresson est un cinéaste chez qui la présence de la caméra se sent, même par son absence »: « Pickpocket ».

cinéma est un moyen pour faire découvrir la poésie, soit la poésie d'un poète, soit la poésie du monde. Mais ce n'est pas le cinéma qui est poétique, c'est la chose montrée qui l'est. Dans *La Vie à l'envers*, on a l'impression que la poésie est dans l'univers montré beaucoup plus que dans la façon dont le cinéaste le montre. Ce qu'on ne pourrait pas dire des films cités par Pasolini : là, ce n'est pas l'univers qui est poétique, c'est le regard du cinéaste qui le poétise. C'est très net dans *Alphaville*, qui devient fantastique par la seule façon dont Godard prend un univers banal et le rend fantastique.

Cahiers Vous avez mis le doigt sur une définition plus sérieuse du moderne : le cinéma, aujourd'hui, est un art qui se regarde, qui se retourne sur lui-même. Le premier objet du cinéaste semble être la question : qu'est-ce que le cinéma, qu'a-t-il été jusqu'à présent, que peut-il être ? Cela n'est pas votre problème... Mais est-il possible de continuer à faire du cinéma aujourd'hui sans se poser ce problème préalable ? Est-il possible de conserver ou de retrouver cette spontanéité, cette naïveté des grands cinéastes qui ne se posaient pas le problème du cinéma, mais celui du monde ?

Rohmer Je ne peux vous répondre que sur mon cas. Pour moi, il est certain que, depuis que je tourne assez régulièrement, j'éprouve de moins en moins le besoin d'une part de réfléchir sur le cinéma, et d'autre part, même, d'aller au cinéma. J'y vais très peu. C'est peut-être une question de tempérament. Je ne sais pas si l'on peut en tirer une règle générale. Il est possible que des gens ayant la même idée que moi du cinéma, au contraire, y aillent énormément.

Cahiers Un cinéma qui se tourne vers le monde et qui ne se prend pas lui-même pour objet, c'est bien sûr le cinéma américain tel que vous l'avez défendu aux *Cahiers*.

Rohmer Je suis très en dehors du coup. Je vous dirais presque que je ne sais pas si un film est américain ou pas. A un certain moment, j'ai beaucoup aimé le cinéma américain, mais, actuellement, ce côté américain m'intéresse moins. Quand je dis qu'il peut y avoir un cinéma moderne qui ne soit pas une réflexion sur le cinéma, cela n'entraîne pas que ce soit un cinéma naïf. Je distingue deux cinémas, le cinéma qui se prend pour objet et comme fin, et celui qui prend le monde pour objet et qui est un moyen. Mais je peux très bien réfléchir sur le cinéma en tant que moyen et, là-dessus, j'ai beaucoup d'idées. Les Américains étaient très naïfs, c'est-à-dire qu'ils n'ont jamais écrit, ils n'ont jamais réfléchi sur le cinéma ni en tant que moyen ni en tant que fin. Si vous les interrogez, presque tous (à part peut-être Hawks qui a certaines idées sur le cinéma en tant que moyen, mais des idées très simples) ont réfléchi sur le cinéma en tant que technique ou bien sur le monde en tant qu'objet, c'est tout. Nous, nous pouvons réfléchir à la fois sur le cinéma en tant que fin et en tant que moyen. Ça a l'air de vous choquer que je dise que le cinéma est un moyen et non une fin.

Cahiers Non, pas du tout.

Rohmer Je m'aperçois que des critiques, souvent, admirent certains des films que j'ai cités, mais ne savent pas très bien qu'en dire, alors que chaque fois qu'un film prend le cinéma comme objet, on peut en parler, on en parle beaucoup. Lorsque ce n'est pas le cas, on dit des choses que je trouve plus banales, plus conventionnelles : en somme, on finit par le considérer comme un bon film classique, ce qu'à mes yeux il n'est pas.

Cahiers Si beaucoup de films aujourd'hui semblent plus complexes, plus abstraits, cela vient peut-être du fait que le monde qu'ils prétendent décrire semble lui-même plus complexe, plus abstrait, plus indéfinissable. Cela vient peut-être du fait que le monde ne peut pas se réduire à un scénario linéaire.

Rohmer Je ne suis pas d'accord. Vous allez dire que je suis réactionnaire, et pas seulement classique : pour moi, le monde ne change pas, du moins tellement peu. Le monde est toujours le monde, ni plus confus ni plus clair. Ce qui change, c'est l'art, c'est la façon de l'aborder.

Cahiers Cela revient au même.

Rohmer Le problème qui nous occupe n'est pas celui d'une conscience plus ou moins grande des moyens d'expression, ni du passage d'un stade naïf à un stade intellectuel : il s'agit d'opposer un art qui serait enfermé en lui-même, qui se contemplerait lui-même, et un art qui contemplerait le monde. Mais cette contemplation du monde peut être différente, même si le monde ne change pas, dans la mesure où nous avons des moyens d'investigation différents. C'est une chose que j'apprends, ne serait-ce qu'en faisant de la télévision scolaire documentaire : on a une donnée et on a un moyen, mais ce moyen peut nous faire découvrir dans cette donnée des choses que nous ne connaissions pas. Il ne s'agit pas du fait que le monde change, il s'agit de découvrir dans le monde des choses différentes. Ce que j'aime dans les films dont je parlais, c'est qu'ils nous font découvrir des choses différentes : ce qui est intéressant dans le cinéma, c'est qu'il est un instrument de découverte. Et cette découverte peut aller extrêmement loin. Notez qu'il en va de même pour l'art : il est toujours une découverte. Vous me répondrez que le cinéma poétique est aussi un moyen de découverte du monde. Peut-être, mais ce n'est pas ce que vous disiez. Cette propriété qu'il a de découvrir le monde n'est pas ce qu'on met généralement en avant...

Cahiers Le cinéma comme moyen de découvrir le monde, c'est, à la limite, le cinéma-vérité. Or, votre démarche est assez éloignée de celle du cinéma-vérité.

Rohmer Le cinéma-vérité m'a toujours intéressé dans la mesure où il est une technique. Cette technique, finalement, je ne l'ai pas employée, bien que j'aie eu envie de le faire. Mais il faut distinguer ce que l'on aime et ce que l'on fait. Sur beaucoup de points, je suis très hostile au cinéma-vérité. J'ai toujours rêvé, je le ferai un jour probablement, dans une œuvre pédagogique plutôt que dans une œuvre romanesque, de laisser les interprètes improviser leur texte.

La vérité qui m'a intéressé jusqu'ici, c'est celle de l'espace et du temps : l'objectivité de l'espace et du temps. Prenons par exemple *Place de l'Etoile* : j'ai essayé de reconstituer la place de façon qu'elle apparaisse vraiment, car, au cinéma, il est souvent très difficile de donner l'idée d'un espace, d'un lieu ; et, ce qui m'intéresse, c'est d'essayer de rendre ce lieu à partir de ses éléments fragmentaires. Je n'ai pas voulu, avec ces éléments, créer un lieu tout à fait différent, ce que font certains cinéastes, filmant Paris, et en faisant New York, ou bien une ville de 1960, et en faisant une ville de l'an 2000. Au contraire, j'ai le sentiment qu'il est très difficile de rendre la réalité telle qu'elle est, et que la réalité telle qu'elle est sera toujours plus belle que mon film. En même temps, seul le cinéma peut donner la vision de cette réalité telle qu'elle est : l'œil n'y parvient pas. Donc, le cinéma serait plus objectif encore que l'œil. Il fallait faire en sorte que la Place de l'Etoile fût présente à la fois par la façon de filmer et par la façon de raconter : le récit est au service même du lieu, il est fait pour mettre en valeur le lieu. C'est cela que j'appelle la recherche de la vérité ; c'est cette vérité-là qui m'intéresse, alors que ce n'est peut être pas cette vérité de l'espace qui intéressse le cinéma-vérité, mais une vérité psychologique, sociologique ou ethnologique : il y a des milliers de vérités possibles.

De même m'intéresse la durée, l'objectivité de la durée. Présenter une durée pas forcément réelle, mais qui existe indépendamment de la façon dont je la montre. Je ne pense pas que le cinéma dit classique soit arrivé jusqu'au bout de cette reconstruction et découverte à la fois de l'espace et du temps, il en est resté à mi-chemin. Il faut aller plus loin et, d'ailleurs, on n'y arrivera jamais, c'est évident, mais on peut parvenir à une approximation très grande.

Cahiers Parallèlement à ces préoccupations, vous avez celles du moraliste...

Rohmer Oui, puisque ce qui m'intéresse, c'est montrer les êtres et que l'homme est un être moral. Mes personnages ne sont pas de purs êtres esthétiques. Ils ont une réalité morale qui m'intéresse au même titre que leur réalité physique. En ce qui concerne mes *Contes Moraux*, je considère qu'ils sont composés à la machine électronique. Etant donné l'idée de « contes moraux », si je mets « conte » d'un côté de la machine et « moral » de l'autre, si l'on développe tout ce qui est impliqué par conte et tout ce qui est impliqué par moral, on arrivera presque à poser la situation, car, un conte moral n'étant pas un conte d'aventure, ce sera forcément une histoire en demi-teinte, donc une histoire d'amour. Dans une histoire d'amour, il y a forcément un

1





3



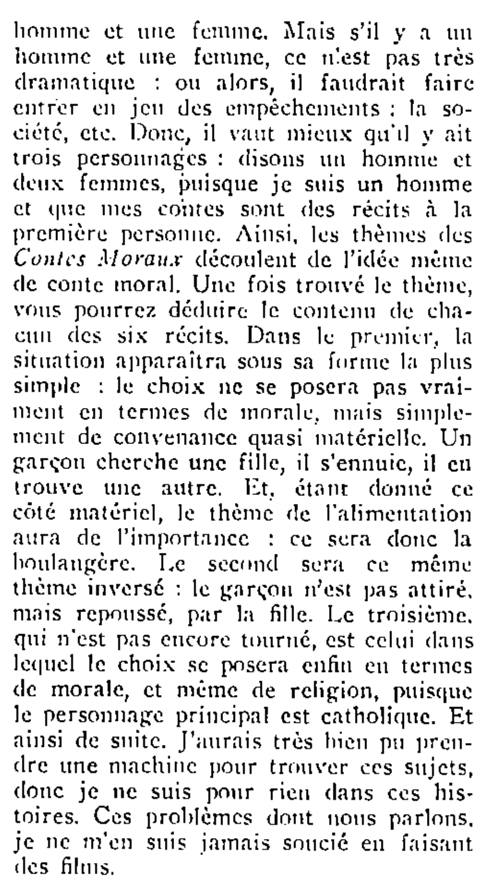




2

4

1. « *La Bruyère* » (*télévision scolaire*) : *Patrick Bauchau et Pierre-Richard Bré.*
2. « *La Boulangère de Monceau* » : *Barbet Schrœder.*
3. « *Place de l'Etoile* » : *Jean-Michel Rouzière.*
4. « *La Carrière de Suzanne* ».



homme et une femme. Mais s'il y a un homme et une femme, ce n'est pas très dramatique : ou alors, il faudrait faire entrer en jeu des empêchements : la société, etc. Donc, il vaut mieux qu'il y ait trois personnages : disons un homme et deux femmes, puisque je suis un homme et que mes contes sont des récits à la première personne. Ainsi, les thèmes des *Contes Moraux* découlent de l'idée même de conte moral. Une fois trouvé le thème, vous pourrez déduire le contenu de chacun des six récits. Dans le premier, la situation apparaîtra sous sa forme la plus simple : le choix ne se posera pas vraiment en termes de morale, mais simplement de convenance quasi matérielle. Un garçon cherche une fille, il s'ennuie, il en trouve une autre. Et, étant donné ce côté matériel, le thème de l'alimentation aura de l'importance : ce sera donc la boulangère. Le second sera ce même thème inversé : le garçon n'est pas attiré, mais repoussé, par la fille. Le troisième, qui n'est pas encore tourné, est celui dans lequel le choix se posera enfin en termes de morale, et même de religion, puisque le personnage principal est catholique. Et ainsi de suite. J'aurais très bien pu prendre une machine pour trouver ces sujets, donc je ne suis pour rien dans ces histoires. Ces problèmes dont nous parlons, je ne m'en suis jamais soucié en faisant des films.

Cahiers Dans quelle mesure alors la pratique du cinéma a-t-elle modifié vos idées sur le cinéma ?

Rohmer On peut dire que j'ai pris le contrepied de mes idées. Même, je me demande si j'ai eu des idées. A y bien réfléchir, je crois que Bazin a eu des idées et que nous, nous avons eu des goûts. Les idées de Bazin sont toutes bonnes, ses goûts sont très contestables. Les jugements de Bazin n'ont pas été ratifiés par la postérité, c'est-à-dire qu'il n'a vraiment pas imposé un grand cinéaste. Il en a aimé certains qui sont grands, mais je ne pense pas que ce qu'il en a dit les ait vraiment imposés. Nous, nous n'avons pas dit grand-chose d'important sur la théorie du cinéma, nous n'avons fait que développer les idées de Bazin. En revanche, je crois que nous avons trouvé les bonnes valeurs, et les gens qui sont venus après nous ont ratifié nos goûts : nous avons imposé des cinéastes qui sont restés et qui, je crois, resteront. J'ai été amené à agir contre mes théories (si jamais j'en ai eu). Quelles étaient-elles ? Le plan long, le découpage plutôt que le montage. Ces théories, pour la plupart, étaient reprises de Bazin et de Leenhardt. Leenhardt les avait définies dans un article qui s'appelait « A bas Ford, vive Wyler », où il disait que le cinéma moderne est un cinéma non de l'image ou du montage, mais de plans et de découpage. Or, j'ai fait un cinéma qui est avant tout de montage. Jusqu'ici, le montage est la partie la plus importante dans mes films. A la rigueur, je pourrais ne pas assister au tournage, mais il faut que je sois au montage. D'autre part, au tournage, je m'intéresse de plus en plus au cadre et à la photographie, plutôt qu'au plan. Je crois moins au plan qu'autrefois.

Autre idée, qui a été commune à tous les gens de ma génération : la direction des acteurs. Je pensais que c'était au cinéma la chose la plus importante, et j'ai toujours eu une certaine appréhension dans ce domaine. J'avais peur de ne pas savoir diriger les acteurs. Maintenant, je pense que la direction des acteurs est un faux problème, cela n'existe pas, il n'y a pas de souci à se faire, c'est la chose la plus simple qui soit au cinéma. Ainsi mes préoccupations sont exactement le contraire de ce qu'elles étaient, mais cela me paraît naturel.

Cahiers Vos goûts en matière de cinéma correspondent peut-être plus à ce que vous faites que vos théories... Quelles seraient les références cinématographiques de vos films ?

Rohmer Je n'en ai pas. Si j'en avais, je serais peut-être paralysé. J'admire les gens qui peuvent dire : je me suis demandé ce qu'Hitchcock ferait à ma place. Personnellement, non seulement je ne me le demande pas, mais je ne vois même pas comment je pourrais me le demander, parce que je ne sais pas ce que fait Hitchcock : quand je vois un film, je ne pense pas du tout à la technique, et je serais incapable de plagier un film. J'ai le souvenir de ce qui s'y passe, je vois des moments intéressants, un visage qui a une expression extraordinaire, mais la façon dont c'est montré, je ne la vois pas à la première ni même à la seconde ou troisième vision, et ça ne m'intéresse pas. Quand je tourne quelque chose, je pense à la chose que je montre. Si je veux montrer cette chaise, cela me posera des problèmes, il se peut que je tâtonne, mais le fait qu'une fois Hitchcock ou Renoir ou Rossellini ou Murnau ont filmé une chaise ne me sera d'aucun secours. Quand j'ai fait des petits films d'amateur muets, j'ai certainement été inspiré par Murnau, enfin je croyais surtout être inspiré par lui, ou bien par Fritz Lang ou par Griffith : ce sont les très vieux cinéastes, ceux chez lesquels j'aurai pu trouver le génie du cinéma, de même qu'on peut trouver le génie de la langue chez les classiques. Quand j'écris, ce serait plutôt à Tacite que je pourrais parfois penser, ou à Virgile, plutôt qu'à Marcel Proust ou à Jean Paulhan. De ce point de vue, je m'oppose assez à la plupart des gens des *Cahiers* qui, au contraire, aiment bien les références.

Cahiers Et de qui l'on pourrait dire, ils l'ont dit eux-mêmes, que leurs critiques étaient leur premier film. Ce n'est pas votre cas.

Rohmer Je ne pense pas. J'ai tourné des petits films amateurs en même temps que j'écrivais. Je crois que tous, aux *Cahiers*, nous avons commencé très vite, sinon à tourner, parce que nous n'en avions pas les moyens, du moins à vouloir faire du

cinéma. Nous faisions de la critique intéressée. Nous ne sommes pas des critiques qui avons passé au cinéma, mais des cinéastes qui avons fait un peu de critique pour commencer.

Quand je filme, je réfléchis sur l'histoire, sur le sujet, sur la façon d'être des personnages. Mais la technique du cinéma, les moyens employés me sont dictés par le désir de montrer quelque chose. Autrement dit, si je fais des plans courts, ce n'est pas du tout que j'aime les plans courts plutôt que les longs, c'est que, pour ce que je veux montrer, le plan court est plus intéressant. S'il se trouvait que je ne pouvais le montrer qu'en plans longs, je ferais des plans longs. Je n'ai aucune forme *a priori*, c'est certain.

Cahiers Godard disait qu'il y avait deux catégories de cinéastes : ceux qui voulaient faire à tout prix du cinéma, ceux qui voulaient faire un certain film. Vous seriez plutôt dans la seconde. Et pourtant, vous travaillez pour la télévision scolaire, sur des sujets de commande...

Rohmer Je ne considère pas du tout la télévision scolaire comme un travail alimentaire. C'est, bien sûr, un champ d'expériences moins libre que ce cinéma d'auteur que je veux faire avec mes *Contes Moraux*. Il y a un côté œuvre, sinon imposée, du moins de circonstance, œuvre proposée. Je m'en accommode très bien. C'est même un stimulant, quand on me propose quelque chose, de me dire : est-ce que je le fais, est-ce que je le fais pas ? Alors que je n'aurais peut-être pas eu l'idée de le faire.

Cahiers Il y a un trait commun à vos critiques, à vos films et à vos émissions de télévision, c'est un certain esprit didactique.

Rohmer Il y a non seulement le cinéma romanesque, poétique, de fiction, mais aussi le cinéma qu'on disait autrefois documentaire, que maintenant on aime bien appeler d'un terme que j'aime moins parce qu'il est prétentieux : information. C'est-à-dire un cinéma didactique. Dans ce domaine, il y a peut-être plus à faire que dans le cinéma de fiction, et je m'en suis aperçu grâce à la télévision scolaire. Là, il faut faire une sorte de violence au cinéma lui-même, qui, bien qu'il ait une aptitude documentaire innée, n'est pas toujours en mesure de traiter certains sujets, parce qu'ils ne sont pas visuels.

Autrement dit, il faut « visualiser ». J'éprouve une certaine répugnance à la chose, et en même temps je suis intéressé par ça : j'éprouve une répugnance à rendre visuel quelque chose qui ne l'est pas, mais, lorsque cette chose peut l'être, c'est extrêmement intéressant. Il faut intervenir par un biais, il faut trouver ce biais. Ce qui m'intéresse, c'est de faire connaître par le cinéma des choses qui se dérobent à la connaissance par ce moyen d'expression. Soit parce que, me semble-t-il, la difficulté fait le prix de l'art, soit parce que ce fait de solliciter une réalité qui se dérobe permet de connaître des choses qu'un regard plus direct ou plus immédiat n'aurait pu connaître. Je fais des émissions littéraires. Or, la littérature et la poésie sont les choses les moins filmables qui soient. On ne pourra jamais filmer directement un texte, ni l'expliquer, ni l'illustrer. Cependant, je pense qu'il peut y avoir une connaissance, par la télévision, de ce texte, qui peut être intéressante et qui enrichira non seulement le cinéma mais la littérature elle-même. C'est-à-dire que nous serons attirés par des aspects qui ne sont pas ceux auxquels on s'attache actuellement. Prenons la peinture. Il est sûr que le cinéma, lorsqu'il se sert de tableaux pour évoquer le monde dans lequel ils ont été peints, nous invite à une conception « impure » de la peinture. Mais je me demande jusqu'à quel point on a tellement raison actuellement de considérer dans un portrait uniquement l'art du Titien et non le modèle qui a posé. De plus en plus, quand je vais au musée, quand je vois un tableau, je regarde la chose peinte, et cela me donne une connaissance de la peinture tout aussi grande que si je considérais la touche du peintre. Lorsque j'ai tourné mon émission sur La Bruyère, je suis allé au Louvre uniquement pour savoir comment étaient faits les verres au XVII[e] siècle. Mais j'ai vu dans ces tableaux des choses que je n'aurais pas vues si je ne les avais pas regardés uniquement du point de vue des verres. Je n'essayais pas de distinguer les peintres entre eux, ni de juger la couleur, la technique. Et pourtant, cela m'a donné une idée plus grande encore de la peinture.

Donc, le cinéma, même dans la mesure où il pourrait sembler un peu réactionnaire par rapport à d'autres arts, un peu anecdotique, peut introduire à une connaissance plus grande des choses.

L'intérêt d'un cinéma didactique, en particulier un cinéma qui se sert de documents, d'œuvres d'art (nous montrons du passé, en général, ses œuvres d'art), c'est de lier plus étroitement l'esthétique et les autres disciplines. L'amour du beau et l'amour du vrai sont liés. Cela nous mène à découvrir le passé sous un angle forcément esthétique : la beauté des choses que l'on montre, en même temps que l'art qu'on introduit soi-même dans la façon de les montrer. Dans mon *La Bruyère*, le fait de chercher des choses qui soient visuelles, qui soient physiques, sur les personnages, m'a fait m'intéresser à des aspects des « Caractères » qui ne sont pas les aspects les plus mis en évidence : en particulier ce que je pourrais appeler le côté naturaliste, et quasi physiologique de sa description. L'attitude corporelle de l'homme n'est pas la chose qui frappe le plus quand on le lit. On s'intéresse plutôt aux notations d'ordre purement psychologique ou d'ordre social. Représenter ses personnages sur l'écran vous oblige à découvrir des choses qui existent et qu'on n'aurait pas remarquées autrement. De même dans *Perceval*, qui est ce que j'ai fait de plus simple, de plus scolaire, j'ai pu mettre en parallèle la description des combats qu'on admire dans la poésie du Moyen âge avec les miniatures qui sont d'un art (*suite page* 56)



Si je dois montrer telle ou telle chose, le fait qu'une fois Hitchcock, Renoir ou Rossellini l'aient fait, ne m'est d'aucun secours : « Eléna et les hommes », de Jean Renoir.





« NIHON BASHI » (1929) : UMEMURA YOKO, OKADA TOKIHIKO ET NATSUKAWA SHIZUE

Souvenirs sur Mizoguchi

par Yoda Yoshikata

(3)

Après *Gion no Shimai* (*Les Sœurs de Gion,* 1936), ma grande sœur, atteinte d'une grave maladie, mourut, et la Daiichi Eiga se disloqua. La plupart des employés passèrent à la Shinko Kinema et le président, M. Nagata Masaichi, fut nommé directeur du studio de Kyoto. Notre rêve d'une liberté totale pour la production cinématographique se trouva ainsi anéanti. La production indépendante, si elle n'a pas son propre réseau d'exploitation, ne peut jamais se développer. A cette époque toutes les salles étaient contrôlées par deux grandes sociétés : la Shochiku et la Nikkatsu. Un film produit en dehors d'elles ne pouvait se vendre qu'à un prix très bas, ne gênant pas leurs intérêts. Avec une bonne publicité, *Naniwa Hika* (*L'Elégie de Naniwa,* 1936) et *Gion no Shimai* auraient pu avoir du succès. Mais ils sortirent à l'improviste, sans aucune publicité, dans une ou deux petites salles seulement. Cette façon de traiter nos films me mit en colère, mais cette façon d'agir était coutumière à la Shochiku. Encore aujourd'hui les films de production indépendante ne rencontrent que des difficultés. Auto-production, auto-distribution, auto-exploitation — voilà des idées de « production indépendante », mais sans aucun résultat. Nous aurions dû nous rendre compte plus tôt qu'une salle de cinéma n'était pas le seul endroit où l'on peut projeter un film. Cependant, le public cinématographique de cette époque était très restreint. Construire des cinémas d'exclusivité était donc le plus sûr moyen commercial. Pour faciliter leur exploitation, les sociétés s'étaient liées au « milieu », au lieu de résister à sa pression. Cette légèreté d'esprit empêcha le développement libre du cinéma japonais : une société de films était un véritable commerce. On prenait le cinéma — et encore aujourd'hui — pour un spectacle futile, un divertissement de foire. Il était donc tout à fait normal que les grands capitaux n'attachent aucune importance à l'industrie cinématographique naissante. Ce ne fut qu'après la naissance du cinéma parlant qu'ils commencèrent à s'intéresser à l'investissement dans le cinéma.

En 1937, l'année qui suivit la dissolution de la Daiichi Eiga, la compagnie Toho fut fondée. Ce fut un grand événement qui changea beaucoup la situation du cinéma japonais ; non seulement parce qu'elle apparut dès sa naissance comme une société pourvue d'un grand circuit de production, de distribution et d'exploitation, mais plus encore parce que, pour la première fois dans le cinéma japonais, elle géra ses intérêts rationnellement, avec un sens de l'organisation très moderne. Je crois que c'est pour avoir pressenti le poids des exigences de cette administration rationnelle que Mizoguchi refusa l'invitation de la Toho. De 1936 à 1937, le cinéma japonais sut réaliser son âge d'or.

Après *Naniwa Hika* et *Gion no Shimai,* pour accomplir un tryptique de *Kansai* (région sud-ouest du Japon — Kyoto et Osaka), Mizoguchi eut l'idée d'un scénario — d'après le recueil des pièces de théâtre de Miyake Yukiko « Le Rôle de la Mère » — racontant la vie d'une famille du Kansai dont la mère est étrangère. Mais il n'alla pas jusqu'au bout de son projet ; je n'étais pas sûr, moi non plus, d'en faire un bon scénario. La Shinko Kinema, elle, nous demanda de faire quelque chose de populaire. Avec la participation de M. Kawaguchi Matsutaro, qui était venu à Kyoto, nous discutâmes dans un petit « ryokan » (hôtel à la japonaise) pour trouver une idée. Je voulais écrire l'histoire d'un couple d'artistes (un duo de femmes équivalant à un duo de chansonniers) : une mère et sa fille. M. Kawaguchi n'était pas d'accord. Il voulait plutôt adapter « Résurrection » de Tolstoï. « Le roman n'est pas mal, mais l'adapter serait difficile » dit Mizoguchi. Alors M. Kawaguchi me dit : « Ne peux-tu pas adapter ton idée des deux artistes à « Résurrection » ? » L'inspiration me gagna. Je me mis tout de suite à rédiger un scénario. On ne peut sans doute pas imaginer que le point de départ d'*Aien-Kyo* soit « Résurrection » de Tolstoï.

Au point culminant de la grande période du cinéma japonais, nous nous retrouvâmes soudain en guerre :

1937. Juillet : début de l'Incident Chinois (ou guerre sino-japonaise). Novembre : « La Marche des Patriotes » est composée. Décembre : Nankin se rend.

1938. Mars : Le système d'achat des vêtements par tickets commence. Mai : La Manifestation ouvrière du 1er Mai est interdite à jamais. Création de la Loi du Contrôle des industries importantes.

1939. Fondation de la loi du Cinéma.

Le cinéma fut considéré comme une industrie inutile ; la fabrication des pellicules et de tout le matériel cinématographique fut contrôlée, et les cinéastes contraints de concéder à la politique nationale.

Après *Aien-Kyo,* Mizoguchi déménagea à Tokyo et y tourna *Ah Kokyo* avec Yamaji Fumiko qui était la vedette d'*Aien-Kyo.* C'était une belle actrice,



« Zangiku Monogatari » (1939) : Hanayagi Shôtarô et Hori Kakuko.

mais, à vrai dire, elle jouait très mal. Mais sous la direction de Mizoguchi, elle était incroyablement vivante. C'était en effet un génial manieur d'actrices. Il n'avait pourtant jamais utilisé une novice ou une actrice inconnue. Le plus souvent, il se servait d'actrices qui avaient déjà pas mal d'expérience. Ce n'est pas qu'il fût incapable de former une actrice novice, mais il était trop timide et avait trop peur de rater son film. Il savait donc mieux exploiter les talents que découvrir et lancer des actrices inconnues.

Avec Mizoguchi, les actrices se révélaient sous un jour neuf. Prenons le cas de Kagawa Kyoko, vedette de *Sanshô Dayû* (*L'Intendant Sansho*, 1954). A peine l'eût-il rencontrée, lors de la première réunion de l'équipe du film, qu'il lui montra la photo d'une statue de femme en bois, datant de l'ère Heian (VIII-IX[e] siècles). « Voilà le modèle d'Anju que tu incarneras, dit-il à Kagawa Kyoko stupéfaite, va donc voir dès demain cette statue au temple. Pour ce qui est du caractère et de la situation du personnage, le directeur de production Tsuji et le scénariste Yoda t'expliqueront. Mais pénètre-toi de ton rôle d'après la seule image de cette statue. Puis étudie bien la peinture et l'architecture de la période Heian. On te conduira ensuite dans des temples et des musées. Lis des livres sur l'économie et l'esclavage à cette époque... » Certains diront en se moquant : « Pour jouer le rôle d'Anju dans *Sanshô Dayû*, ce n'est pas la peine de lire l'histoire de l'esclavage. La lecture ne développera jamais le jeu ! C'est là un exemple de la pédanterie vulgaire de Mizoguchi ». Mizoguchi, avec le caractère farouche d'un « edokko » typique (fils de Tokyo), détestait cette sorte de pédanterie vulgaire, mais il croyait qu'il fallait absolument que toute l'équipe assimile la base sociale et idéologique d'un film avant le tournage. Cette attitude exerça une grande influence sur l'esprit de ses actrices. Mizoguchi leur demandait de s'imprégner de l'essence des personnages qu'elles devaient incarner et de vivre ceux-ci totalement. Saisir toutes les nuances futures du jeu, s'approprier une telle culture esthétique ne pouvait faire l'objet d'un jour, mais il disait qu'il le fallait. « Il faut savoir et goûter au superlatif tout ce qui est supérieur » disait-il. Il nous demandait même l'impossible. Et, ce faisant, il refusait de nous aider, pour que nous puissions y arriver par nous-mêmes.

Chacun devait s'efforcer de chercher un chemin — le meilleur chemin — pour atteindre le but de Mizoguchi. Chacun devait essayer lui-même, avec sa propre force, de vivre et de créer. Une actrice arrive ainsi à trouver son chemin, devient sûre d'elle-même. Même si elle n'atteint pas la perfection, elle sait mesurer le prix de ses efforts. Voilà le secret du surpassement qu'on constate chez les actrices de Mizoguchi. Mizoguchi détestait les trucs, les « entrechats » habiles et aimait avant tout la sincérité et l'honnêteté, même empreintes de maladresse. Toutes les vanités, toutes les préciosités, tous les déguisements de sentiments lui répugnaient. Il avait en pitié les actrices qui s'exprimaient de façon stéréotypée. Il voulait les déshabiller, les « mettre à poil », les dévoiler, les disloquer jusqu'à montrer leur cœur à nu et leur chair à sang, sans craindre la laideur. Cette attitude passait pour sadique, mais elle partait, en vérité, d'un esprit cruellement humain. Mizoguchi avait un discernement très subtil. S'il devinait un certain talent chez une actrice, il cherchait sans pitié à l'extérioriser. Dans ce cas, il préférait qu'elle ait du « tempérament » plutôt qu'un esprit docile. Il assistait ainsi à la création d'un style, résultat de la confrontation de ce « tempérament » avec ses propres idées. Il n'était pas insensible aux raffinements et à l'élégance. Il détestait la vulgarité « paysanne ». Mais il aimait avant tout l'énergie sauvage et la ténacité puisées dans cette force « paysanne ».

L'esprit de Mizoguchi était rempli de contradictions. Mais en même temps, toutes ces contradictions fortifiaient son génie créateur. Il voulait tenir ce pari impossible : arriver au raffinement de la beauté à partir de forces élémentaires. Et cela stimula l'évolution des actrices. Mizoguchi les fouettait implacablement comme un démon avide de sang, mais, ce faisant, il se martyrisait lui-même. Il voulait d'abord de la logique et ensuite un grand élan qui dépasse la logique. C'était crier : « Vole ! » devant une maquette d'avion. L'avion s'envole, mais il explose quelque part dans le ciel... et Mizoguchi voulait que cette explosion soit la plus violente possible. Toutes les actrices pleurèrent de douleur sous le fouet de Mizoguchi : Umemura Yoko, Yamada Isuzu, et surtout Yamaji Fumiko qui avait été, jusqu'alors gâtée comme une princesse par le cinéma. Cette dernière fit des progrès manifestes dans son jeu. Dans *Ah Kokyo* (1938), elle se révéla encore meilleure que dans *Aien-Kyo* (1937). En 1938, Mizoguchi réalisa malgré lui *Roci no Uta* (*Le Chant de la caserne*), film exaltant le patriotisme national. Il ne m'avait même pas demandé d'écrire le scénario. Ce fut M. Hatamoto Shuichi qui l'écrivit. Mizoguchi ne se passionna pas pour ce travail. Ce n'était sûrement pas dans un tel film qu'il pouvait révéler les absurdités et les injustices de la société. Il souffrit, une crise envahit son esprit. Il ne voulait plus continuer d'assumer cette collaboration passive à la politique nationale.

Or on n'acceptait que des films édifiants et moralisateurs. Dans ces difficultés, il trouva une issue : se réfugier dans ce mode lyrique et esthétique, qu'il avait déjà pratiqué. Ce fut le tryptique du *Geidô* (métier des comédiens). Le premier film de ce tryptique était *Zangiku Monogatari* (*Histoire des chrysanthèmes tardifs*, 1939).

Dans la revue « Kinema Jumpo » (numéro 80 — Janvier 1954), Mizoguchi dit à propos de *Roci no Uta* : « Après *Ah Kokyo*, un certain Rokusha a été nommé directeur du studio, et c'est lui qui m'a forcé à faire ce film-là. N'est-ce pas pour ça qu'il a été congédié ? Moi aussi, j'ai eu envie de partir... » (En effet il passera à la Shochiku pour travailler au studio de Kamo). Il ne dénigrait pas systématiquement la guerre, mais il savait simplement que cela ne correspondait pas à son tempérament et à sa sensibilité. Dans cet univers uniforme et impersonnel, il savait qu'il n'arriverait jamais à décrire « l'humain ». Un monde sombre et vague, pauvre et avide, impitoyable et aride, une humanité plongée dans le clair-obscur de l'enfer — voilà l'univers qu'il recherchait.

Pour mettre en images cet univers infernal, Mizoguchi avait besoin d'opérateurs spéciaux. A l'époque de la Nikkatsu, il travaillait presque toujours avec l'opérateur Yokota Tatsuyuki, parfois avec Aoshima Jinichiro qui était l'opérateur favori de M. Murata Minoru. La palette de leurs images offrait toutes les nuances des teintes foncées.

Puis, à la Shinko Kinema, après avoir travaillé avec Miki Shigeru pour *Taki no Shiraito* (1933), Mizoguchi connut Miki Minoru. A partir de *Gion Matsuri* (1933), celui-ci travailla avec Mizoguchi coup sur coup dans les films : *Shimpu Ren* (1933), *Orizuru Ozen* (1934), *Maria no O-yuki* (1935), *Gubijinso* (1935), *Naniwa Hika* (1936), *Gion no Shimai* (1936), jusqu'à *Aien-Kyo* (1937).

Miki Minoru était un opérateur de la première génération du cinéma japonais, un de ses plus grands pionniers. Il était connu comme le grand opérateur de tous les chefs-d'œuvre que fit le metteur en scène Makino Masahiro, avec, comme scénariste, Yamagami Itaro. Citons *Ronin Gaï* (*Le Quartier des Ronins*, 1928-1929) et *Kubi no Za* (*Le Prix de la tête*, 1929). Le climat des films de Yamagami-Makimo était en effet nuancé comme une nuit vaguement éclairée par une lune nébuleuse. Le clair-obscur poétique des images de Miki Minoru n'altéra pas les intentions réalistes de Mizoguchi. Dans *Naniwa Hika* et *Gion no Shimai*, sa caméra montre tous les détails anecdotiques des rues, des maisons et des mœurs Kansai. Cette conception réaliste qui laisse deviner jusqu'à l'odeur du corps humain, contribue sans aucun doute à la qualité immortelle de ces chefs-d'œuvre. Miyagawa Kazuo me disait qu'à l'époque de transition du muet au parlant, ce clair-obscur poétique était à la mode. « En fait, pensait-il, ce clair-obscur poétisant servait la réalisation des films historiques, parce que les petits détails n'étaient pas visibles — c'est pratique ! — et qu'il était facile de produire soit un effet lyrique, soit un effet réaliste... ». Mais M. Miki m'a dit : « Je suis d'une autre génération que celle de M. Miyagawa. J'ai appris la technique de la caméra avec les gens qui ont commencé à crier que le cinéma était le septième art. J'ai étudié notamment la prise de vue en voyant les films de Griffith photographiés par G. W. Bitzer. C'est lui qui a créé la prise de vues cinémato-

graphique en la distinguant de la prise de vues photographique ». Il n'est pas difficile d'imaginer l'étroite collaboration de Bitzer avec Griffith pour l'invention du groupe lent, du cut-back, du plan éloigné, de la fermeture et de l'ouverture au fondu. Voici un exemple de ce qu'il a fait dans ses films. D'abord un fond noir, ensuite un point de lumière — c'est le feu d'une allumette. La caméra commence à bouger lentement jusqu'à cadrer un paysage lumineux... et on comprend qu'il s'agit du bas d'un viaduc de chemin de fer. Ce clair-obscur poétique n'était-il donc pas une des grandes techniques d'expression pour manifester que le cinéma possède sa propre beauté artistique ?

De toute façon, dans les prises de vues de M. Miki Minoru, il y avait quelque chose de mouillé, de brumeux, et en même temps, une atmosphère tendue, sèche, sans larmes. On avait aussi l'impression qu'un joli pétale de fleur flottait à la surface d'un canal boueux, au milieu des ordures, et que sur ce pétale étincelait une goutte de rosée. Grâce à ce style d'une sensibilité aiguë et vibrante, Miki Minoru savait très bien fondre en une synthèse harmonieuse des éléments hétérogènes. Ce double caractère à la fois acharné dans sa création d'une atmosphère et pénétré du parfum sauvage de la réalité fonde à juste titre le style de Mizoguchi.

A l'avènement du parlant, la direction et l'administration de l'industrie cinématographique se modernisaient. La fondation de la société Toho fut représentative de cette réforme. Le service de planning joua un rôle capital. Jusqu'alors c'était le metteur en scène lui-même qui proposait un projet de film que le délégué du metteur en scène étudiait avec la direction de la société. Mais le service de planning instaura son monopole. Cependant Mizoguchi sut très bien exploiter ce système pour rejeter toute responsabilité. *Zangiku Monogatari* (1939) fut réalisé au moment où M. Yoneda de la Shinko Kinema fut délégué au studio de Kyoto de la Shochiku pour s'occuper du planning. Dans l'autre studio de la Shochiku (studio de Shimo-Kamo), se distinguaient des réalisateurs tels que Kinugasa Teinosuke, Inoue Kintaro, Fuyujima Taizo, Akiyama Kosaku, Inuzuka Minoru, Furuno Eisaku. Le studio de Shimo-Kamo avait déjà son propre style — un style d'un romantisme élégant qui caractérisait des films comme : *Futatsu Dôrô (Les Lanternes amoureuses*, 1933), *Koina no Ginpei* (1933), *Osaka Natsu no Jin (Combat estival à Osaka*, 1937) de Kinugasa Teinosuke. Le studio de Shimo-Kamo était la concrétisation parfaite des aspirations de « l'Union du Cinéma Kinugasa » qui s'était consacrée à la promotion des films indépendants à partir de *Kurutta Ichi Peiji (Une page folle*, 1926) de Kinugasa. Autour de celui-ci, des jeunes gens se réunissaient pour étudier le cinéma : Tôno Eijirô (acteur), Yagi Ryûichirô (scénariste), Itoya Hisao (directeur de production et de planning). Ils avaient tous des idées plus ou moins de gauche. Ces jeunes gens entrèrent les uns après les autres à la Shochiku et s'occupèrent de tous les ennuis de Mizoguchi avec la direction de la société. Pour *Zangiku Monogatari*, ce fut d'abord M. Yoneda qui prit contact avec Mizoguchi.

Mizoguchi : « Qu'est-ce que vous voulez que je tourne ?
Yoneda : Ce que vous voulez.
M. : J'ai trop de projets. C'est donc à vous de décider.
Y. : Bon ! Voulez-vous donc tourner ce que nous vous proposerons ?
M. : Bien sûr, si cela est intéressant Je veux bien étudier vos projets. Eh bien ! Que dois-je faire ? Je serais ennuyé que vous ne vous décidiez pas immédiatement. Je serais condamné à mourir de misère.
Y. : Mourir de misère ? Vous plaisantez !
M. : Je parle sérieusement, Monsieur !
Y. : Si les choses étaient ainsi, vous n'auriez devant vous qu'un squelette !
M. : De toute façon, décidez-vous rapidement. Si la société voulait me payer dès aujourd'hui, j'attendrais, mais...
Y. : Je réponds de mon planning. Mais, vous aussi, vous devez prendre la responsabilité de nous proposer un projet.
M. : Que pensez-vous d'un projet de film avec un acteur de Shimpa ou de Kabuki ?
Y. : D'accord.
M. : Tirons parti au maximum des avantages de la Shochiku, qui a sous sa dépendance tout le Kabuki.
Y. : Qui voulez-vous comme acteur de Kabuki ?
M. : Rokudai-me (le sixième héritier du nom de Hanayagi Shôtarô), son jeu, plein de finesse et de subtilité, est incontestablement admirable. Il est souvent un peu trop prétentieux, mais c'est bien si ses prétentions sont artistiques. C'est qu'il est le sixième héritier de ce nom.
Y. : Qu'attendez-vous donc de lui ?
M. : Tout. Cela sera intéressant, mais peut-être impossible. Il ne voudra sans doute pas. Le cinéma, il s'en fout...

C'est surtout grâce aux précieux efforts de M. Kawaguchi Matsutaro qui conduisait alors les premiers pas du théâtre « Shimpa », que la réalisation cinématographique de *Zangiku Monogatari*, qui avait connu un grand succès à la scène, fut réussie. Mizoguchi insista auprès de Hanayagi Shôtarô pour qu'il joue un rôle masculin. Hanayagi était en effet spécialisé dans les rôles féminins (Oyama). Il était déjà assez âgé. Il semblait douteux aux yeux de tous qu'il puisse jouer au cinéma le rôle d'Onoe Kikunosuke, jeune héros de vingt ans, bien qu'il l'ait déjà fait au théâtre.

L'opérateur Miki Minoru fit un bout d'essai de Hanayagi, costumé et maquillé, qui ne se révéla guère convainquant. Mizoguchi proposa alors de le filmer en plans éloignés. Il était courant de tourner avec un objectif de 50 mm, mais Mizoguchi voulait exploiter au maximum ce procédé : employer systématiquement un objectif à grand angle. Miki Minoru, inspiré, lui donna son accord sur-le-champ. Le but de Mizoguchi était de tourner de longs plans généraux au grand angle, pour faire vivre l'espace théâtral et permettre ainsi à Hanayagi Shôtarô de jouer naturellement. C'est ainsi qu'il inventa son procédé du « one scene one cut » (plan séquence). A ce propos, Miki Minoru m'a dit l'autre jour : « Si j'avais hésité quand Mizo-san m'a demandé s'il était possible de tourner de longs plans généraux avec le grand angulaire, il y aurait renoncé facilement. En réalité j'avais prévu tout de suite les difficultés que cela comportait. Par exemple, dans un long travelling latéral, une colonne ou tout objet vertical apparaîtra déformé. De même, le point est net, mais la notion d'espace est faussée. Voilà les dangers de ce procédé. Mais je n'en ai rien dit à Mizo-san. Je lui ai simplement répondu que j'allais consulter le décorateur Mizutani... »

Ce procédé permit à Mizoguchi de cristalliser le maximum d'énergie dans sa mise en scène. Plus exactement, pour qu'une telle conception du tournage soit possible, durant de longues séquences, les acteurs devaient préserver jusqu'au bout la tension de leur jeu. Il me semblait que Mizoguchi avait bien réfléchi à tout cela.

J'ai eu beaucoup de difficultés pour écrire le scénario. Le roman original de Muramatsu Shôfû était très court. J'essayai de développer mon scénario d'après l'adaptation scénique d'Iwaya Sanichi. Pour cela je dus lire le plus de documents possibles. Mizoguchi m'avait donné des livres sur la vie d'Onoe Kikugoro, sur l'histoire du Kabuki, sur les mœurs et la vie des acteurs, etc. Il me fallait beaucoup de temps pour arriver à traduire la conception du découpage qu'avait Mizoguchi. En faisant trop attention à sa vision scénique, j'aboutissais à un découpage insipide, une chronique sans vie. Il voulait une construction plus architecturée, plus ouverte. Je regrette de n'avoir pas pu lui donner entière satisfaction.

En attendant que Hanayagi Shôtarô termine sa saison théâtrale, Mizoguchi commença le tournage par quelques séquences avec Otoku, l'héroïne aimée par Onoe Kikunosuke. *Zangiku Monogatari*, plus qu'une chronique de la jeunesse d'Onoe, est la triste histoire de l'amour tragique d'Otoku. Une actrice, Mlle K, avait été choisie par la société pour le rôle d'Otoku. Elle avait une beauté douce et mélancolique qui convenait à son rôle, mais elle était trop habituée au tournage discontinu pour arriver à jouer comme sur scène. Mizoguchi ne donnait aucune indication concrète pour corriger le jeu des acteurs. — Yoda Yoshikata.

(A suivre. Lire le début des « Souvenirs » de M. Yoda Yoshikata, scénariste et ami de Mizoguchi, dans nos numéros 166-167 et 169. Traduit du japonais par Yamada Koichi et André Moulin.)



« Sansho Dayu » (L'Intendant Sansho, 1954) : Tanaka Kinuyo, Enami Keiko et Kato Masahiko



le cahier critique

1

Gare du Nord de Jean Rouch

2

Vidas Secas de N.P. dos Santos

3

Cher baiser de Charles L. Bitsch

Cinéma-surréalité

PARIS VU PAR... Film français à sketches, en 16 mm et Eastmancolor. *Montage :* Jacqueline Raynal. *Production :* Les films du Losange-Barbet Schroeder, 1965. *Distribution :* Sodireg.

GARE DU NORD, de JEAN ROUCH. *Scénario :* Jean Rouch. *Images :* Etienne Becker. *Son :* Bernard Ortion. *Interprétation :* Nadine Ballot (Odile), Barbet Schroeder (Jean-Pierre), Gilles Quéant (le passant).

L'infléchissement de ton, les ruptures même, dans le cours de cette représentation narrative qu'est la quasi-totalité des films, est toujours épreuve flatteuse à l'œil, à l'oreille, délice et frayeur contenues, convenues dans des limites prévisibles, aussitôt côtoyées, non franchies. Mais quand l'infléchissement s'accentue au point de prendre à revers l'apparent propos initial, de le miner et le ruiner, de le réédifier enfin, méconnaissable, sur une tout autre ligne d'horizon, alors c'est l'étrangeté qui nous absorbe, le tremblement dans le dessin de la courbe, la vraie surprise et le vrai vertige, entraînant acquiescement au piège savamment monté. Dans *Gare du Nord,* le dépaysement vient de ce qu'une technique jusqu'ici prétendument utilisée à des fins d'enquête et de mutation psychologico-sociales se révèle en fait mobilisée au service d'une cause plus vaste, plus précieuse, celle de l'investigation poétique.

N'étions-nous pas déjà quelque peu avertis ? Il y avait eu *La Punition*, certes, et, antérieurement, les expériences déroutantes, contradictoires, assez peu convaincantes, de *La Pyramide humaine* et de *Chronique d'un été.* Il y avait eu aussi *Jaguar*, vieux d'une dizaine d'années, et son extravagant commentaire à deux voix ; là, le doute planait d'un bout à l'autre de la projection : tribulations, divagations, errances, vagabondage saisis sur le vif, ou voyage minutieusement organisé ? Paroles libres ou soufflées ? Improvisation débridée ou broderies sur des thèmes donnés ? Avec la mirifique enseigne inscrite à la craie par les deux jeunes Noirs sur le fronton de leur échoppe : « Petit à petit, l'oiseau fait son bonnet », le comble de l'incertitude était atteint quant aux intentions profondes de l'auteur. Or, cette petite phrase pourrait bien apparaître aujourd'hui comme la cellule-mère et la formulation prophétique de toute l'évolution ultérieure de Rouch. Cette trouvaille « automatique » en forme de lapsus conduit en effet, par un raccourci exemplaire, d'un ordre de préoccupations quotidiennes, folkloriques, anecdotiques, à un domaine nouveau où ces dernières se subliment, se fondent en une matière plus homogène, intégrant plus durablement données matérielles et données mentales. L'impromptu de sa formulation procure de surcroît, non sans élégance, l'illusion parfaite d'une spontanéité qu'à la réflexion — mais à la réflexion seulement, après gauchissement de la courbure et prise à revers du sens — on a quelque plaisir à trouver suspecte. La traque des personnages a-t-elle fait place à l'invite ? Rouch les précède-t-il déjà plus qu'il ne les « file » ? Peut-être s'agit-il déjà moins de coller à la réalité gestuelle et linguistique des lieux que de l'infléchir vers un éclatement expressif que *Jaguar* frôle à plusieurs reprises.

Cette persistance intrigante des valeurs de la mise en scène là où on se serait le moins attendu à les déceler, ce crédit surprenant que n'a cessé d'accorder Rouch, en surimpression aux arabesques du « candid eye », à l'instance supérieure d'une organisation dûment contrôlée, nous les retrouvons confirmés avec éclat dans *Gare du Nord,* où le tournage en continuité trouve un emploi réellement inédit. C'est tout à la fois un aboutissement et le retracement abrégé de l'itinéraire qui y a conduit. Filature, course-poursuite, danse virtuose de l'opérateur autour d'une jeune femme suivie du plus près possible chez elle d'abord, puis dans l'ascenseur et dans la rue et le long du gouffre où courent les trains, ce film dense et concis, réalisé — si l'on excepte les deux vues générales d'ouverture et de conclusion — en un seul plan, joue au départ sur de fallacieuses données naturalistes, puis se replie dans le silence, s'enténèbre, avant de déboucher sur l'étendue blanche, incommensurable, où tout avatar, tout recoupement, toute rencontre, sont autorisés. Qu'on juge du degré d'improbabilité : l'aspiration majeure à laquelle l'héroïne vient de reprocher à son mari de faire obstacle par son conformisme et son inertie, un inconnu rencontré quelques instants plus tard par accident lui offre de la réaliser séance tenante ; affolée, la jeune femme le repousse ; il se tue sous ses yeux. Remarquons au passage que le film est ponctué de deux chutes verticales, comme *Vertigo* l'était de trois. L'important, en l'occurrence, est le mode de surgissement des événements, leur angle d'incidence, ou de réfraction : ce surgissement est tout entier organisé pour donner l'impression de relever du hasard. C'est ici qu'intervient l'idée de continuité. Il serait inapproprié de dire qu'à la pratique la plus courante du découpage Rouch a *préféré* celle du tournage en plan unique. Le tournage sans fragmentation de l'espace apparaît bien plutôt comme la raison même de son projet : l'irruption de l'improbable ne risque-t-elle pas d'être d'autant plus convaincante que





la continuité des directions de l'espace est mieux respectée ? Tout tronçonnement de ces lignes ne peut être opéré qu'au détriment de cette conviction. En ce sens, recourir au découpage aurait été d'avance réduire la portée de ces révélations, agressions et sollicitations fortuites auxquelles l'héroïne est en butte. Tricher sur l'unité de l'espace en en subtilisant le détail des contours, équivaudrait à donner au hasard un « coup de pouce » inadmissible, et à dévaluer en proportion la fascination qu'il exerce : le règne de l'arbitraire événementiel s'accommode mal du trop visible arbitraire spatial qui préside à son avènement. Nous retrouvons là, curieusement, au terme d'un long détour sur les chemins du cinéma « direct », la notion fameuse, chère aux surréalistes, de « hasard objectif »... « Cette sorte de hasard à travers lequel se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe, bien qu'il l'éprouve vitalement comme nécessité » (André Breton). Dans *Gare du Nord*, une nécessité alogique règle l'apparition des phénomènes, dans un espace où l'idée de l'accumulation des instants dans la durée n'a plus cours — cette « productivité » de la durée, si l'on peut dire, constitutive de toute histoire dramatiquement ordonnée. L'espace-durée du court métrage de Rouch s'établit à l'exact opposé de l'espace-temps dramatique, au sein duquel tout instant est fonction d'un but à atteindre, étape d'une tension, transition prévue ou prévisible, contribution maligne à une prochaine résolution. A cet espace orienté, totalisateur, capitalisateur, s'oppose l'espace surréaliste inorienté, vacant, délié d'avenir et de passé anecdotiques, oublieux, ignorant la pire des sujétions : le report de l'instant présent sur celui — s'il doit en être un — qui va lui succéder. Sur cette zone plane offerte en permanence à l'éclair et à la convulsion, l'instant consume son produit, l'apparition flambe et ne survit. Le point capital est donc de rendre extrêmement sensible la menace, et plausible qu'à tout moment l'impensable peut s'abattre comme la foudre sur l'itinéraire du protagoniste en en bouleversant les signaux.

Ecoutons André Breton : « La mise en évidence de l'irrationalité immédiate, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre. L'heure dans laquelle a pu s'inscrire une interrogation si poignante est trop belle pour qu'il soit permis de rien y ajouter, de rien en soustraire. Le seul moyen de lui rendre justice est de penser, de donner à penser qu'elle s'est vraiment écoulée » (« L'Amour Fou », p. 60). Et un peu plus loin, examinant l'éventualité d'un parallélisme prolongé entre une série d'événements réels et une série mentale : « Il est impossible, en effet, que [l'esprit] n'y puise pas un sentiment de félicité et d'inquiétude extraordinaires, un mélange de terreur et de joie *paniques*. C'est comme si tout à coup la nuit profonde de l'existence humaine était percée, comme si la nécessité naturelle, consentant à ne faire qu'une avec la nécessité logique, toutes choses étaient livrées à la transparence totale, reliées par une chaîne de verre dont ne manquât pas un maillon ». C'est bien cette « transparence totale » qu'éprouve brutalement Nadine devant la possibilité qui lui est offerte d'une réalisation immédiate, intégrale, du rêve qu'elle vient de formuler, et la « chaîne de verre » reliant soudain les objets de son désir la livre à une épouvante qui va croissant des premiers instants de la rencontre au cri bouleversant qu'elle pousse à la vue de l'homme sautant dans le vide. Vingt minutes durant, nous suivons sur ses traits la progression de l'infiltration sourde, jusqu'à leur décomposition sous l'effet de l'envahissement magique. Cela posé, il est clair qu'un tournage en continuité de cette sorte répond à une tout autre nécessité que celle du classique plan-séquence. Chez Welles, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, la nécessité est dramatique, entièrement axée sur l'économie du drame, son rythme, sa pulsation. Dans *Rope* par exemple — exemple limite — la non-rupture de la continuité spatiale (qui emporte non-rupture de la continuité temporelle, alors que la réciproque n'est pas obligatoirement vraie) tend d'une part à rendre un compte exact du minutage du suspense, et d'autre part à introduire une polarisation plus claire des gestes et des allées et venues, un véritable tropisme, positif et négatif, en direction du meuble autour duquel se joue la partie : les personnages « brûlent » plus ou moins, il eût été fâcheux de ne pas constamment garder en vue, et en tête, cette distance variable. En revanche, le plan-séquence de la comédie musicale semble participer des deux ordres de préoccupation, dans la mesure où le monde dans lequel les intrigues s'y nouent tend à se constituer lui aussi en monde de la réalisation du désir.

Un autre problème est de rechercher pour quelles raisons les cinéastes dont l'inspiration relève au plus près de l'esprit surréaliste, Buñuel et von Sternberg en premier lieu, n'ont eu recours qu'épisodiquement au tournage en longue continuité. Pour von Sternberg, la nature du monde dans lequel évoluent ses créatures implique une disponibilité totale à l'aventure : ces décors surchargés, grandioses, étouffants, appellent d'eux-mêmes l'éclair de la destruction et les bifurcations incroyables du destin. Le célèbre « Ici, tout peut arriver, à tout moment », de *The Shangai Gesture*, traduit directement la configuration privilégiée, fatidique, en tout cas extraquotidienne, des lieux. Et dans le palais

extravagant de *Scarlet Empress,* à seulement considérer les ornements muraux, les portails et les lustres, on se convainct de la véracité de la formule, ce qui n'est pas le cas, au premier regard, des artères du 10e arrondissement de Paris, où l'extraordinaire prend alors un caractère tout à fait anormal, nonobstant l'idée de départ associée au monument qui prête son nom au titre, et le point cardinal cerné de froidure et de brume qui complète ce dernier. Chez Buñuel, ces échappées recourent presque toujours à des figurations ouvertement oniriques, dont les caractéristiques plastiques rejoignent en définitive celles des univers sternbergiens. Il est bien évident, de toute façon, que le tournage en continuité qui nous occupe ne peut s'appliquer qu'au cas d'un protagoniste suivi pas à pas d'un bout à l'autre de son périple.

Est-ce à dire que, sous le rapport de la probabilité des événements, une corrélation certaine existe entre valeurs du décor et valeur de la durée ? Que là où la plastique est d'ordre très quotidien, le merveilleux ne peut naître que d'un traitement particulier de la durée, d'une sollicitation insistante, prolongée, tenace, de cette dernière, poursuivie jusqu'au moment où, de l'espace « ordinaire », superficiel, dévolu aux apparitions statistiquement moyennes, surgit un espace second, dérivé, propice aux recoupements d'itinéraires les plus lointains ?.. Peut-être un examen approfondi du second film de Skolimovski apporterait-il quelques éléments de réponse à ces questions. Dans *Walkover* aussi (une trentaine de séquences en plan unique d'une durée moyenne de deux minutes et demie), tout au long de chassés-croisés désopilants, la psychologie le cède largement à l'arpentage et l'analyse des sentiments à la soudaineté géométrique des rencontres. Dans une mise en scène réglée avec une précision extrême, nombre de personnages éphémères et quantité d'objets et de véhicules de toutes sortes circulent autour et à la suite du héros. L'étrange est que cet arrangement tend à produire exactement le même effet que celui imaginé par Rouch : c'est à un hasard méticuleux, diabolique, que semblent livrées les pérégrinations.

Il n'est pas sans intérêt qu'un renouveau de l'inspiration proprement surréaliste se manifeste chez des cinéastes d'origine et de formation aussi opposées. Et c'est avec une grande curiosité que, de Skolimovski comme de Rouch, nous attendons l'œuvre à venir. Du premier, ennemi juré du bavardage, la captation précieuse d'un *humour objectif* par trop tombé en désuétude laisse augurer de surprenantes intrigues. La courbe d'évolution du second, du film ethnologique à l'enquête sociologique, du psychodrame à cette *Gare du Nord* inscrite sur les traces de « Nadja », atteste une revalorisation rapide, hier encore inattendue, de la mise en scène et de son pouvoir propre de création. Rouch inaugurerait-il paradoxalement un renouvellement complet de la *fiction* cinématographique ? — Claude OLLIER.

La deuxième corde de l'arc

PLACE DE L'ETOILE, d'ERIC ROHMER. *Scénario :* Eric Rohmer. *Images :* Alain Levent et Nestor Almendros. *Interprétation :* Jean-Michel Rouzière (Jean-Marc), Marcel Gallon (un passant).

L'œuvre de Rohmer, depuis *Le Signe du Lion,* nous avait habitués à constater sa tendance à retrouver sous des cieux européens, au bord d'un fleuve paisible, l'aventure qu'Howard Hawks contait à l'aide d'exemples plus frappants, sollicitant plus que lui les prestiges de l'espace et sachant harmoniser l'unité de l'aventure avec leur nombre. Il fallait toute la contamination du public par le folklore de l'Ouest pour ne pas voir que le musicien perdu dans Paris rencontrait les mêmes difficultés pratiques que les conducteurs de troupeaux dans leurs landes, que l'un et les autres souffrent également des intempéries, fort concrètement, sans emphase, progressent dans le même désert, et qu'un pantalon taché d'huile constitue dans notre vieille Europe entrave aussi sérieuse qu'outre Atlantique un bras cassé. Les films d'aventures de Hawks s'épaulant du risque de mort, il est vrai peu fréquent chez nous, c'est à ses comédies que s'apparentent les films de Rohmer qui, bien que chiches d'effets comiques, manifestent une volonté identique d'indiquer au sein d'une civilisation citadine soucieuse de solutions immédiates le chemin vers une aventure risquée de même gravité que celle des grands espaces.
Avec *Place de l'Etoile,* court métrage en couleur, sous les mêmes apparences trompeuses de soumission absolue au concret et à une vérité particulière, d'un lieu célèbre pour sa géométrique disposition, remarquable par la sécheresse de son ordonnance, Rohmer met au jour les formes que l'imagination se plaît à créer lorsque, cessant d'obéir à la règle et aux parcours tracés, elle se lance dans les détours. Jean-Marc, « notre héros » dit le commentaire, a pour fonction d'être immédiatement repérable. Certes, vendeur dans une chemiserie, plus sensible donc à la moindre altération de sa mise (la boue le fait dévier : une femme, en lui écrasant le pied, change son humeur) que ne le serait tout autre travailleur, mais également, par son manteau noir impeccable, rendu visible au milieu du bariolage des passants, comme l'était dans *Vertigo* Kim Novak au restaurant. A l'inverse des autres « héros » rohmeriens qui marchaient à la recherche de quelque chose, Jean-Marc est obligé de marcher et parfois de courir, pour *fuir.* Le parcours, de vague qu'il était, se fait ici précis.
Un autre maître en duplicité, Edgar Poe, écrivait : « Il m'a toujours semblé qu'une étroite « circonscription dans l'espace » est absolument nécessaire à l'effet d'un incident qu'elle isole, lui ajoutant la force qu'un cadre donne à un tableau. Elle possède l'incontestable puissance morale de tenir concentrée l'attention et ne doit, bien entendu, pas être confondue avec la simple unité de lieu », feignant de révéler la genèse du *Corbeau.* Il suffit de lire (Cf. n° 171) les explications fournies par Rohmer pour voir qu'il simule, comme son devancier, la soumission indifférente à une commande du hasard. Leurs propos dessinent un trajet lumineux qui n'a rien à voir avec les zones obscures qu'ils veulent cacher, et tentent de justifier par des raisons ce qui ignore la raison et s'impose d'emblée, secrètement. Gageons que la Place de l'Étoile est aussi peu extérieure à notre cinéaste que pouvait l'être au poète la mort d'une maîtresse. L'ambiguïté et la richesse subversive de ce film résident dans l'adéquation parfaite de l'imaginaire et de la vie la plus tangible, telle que celle-ci recouvre et dissimule totalement l'autre. Tout déplacement étant réglé et prévu, toutes les actions cernées d'interdictions et de signaux, les lieux eux-mêmes obéissant au système le plus sévère qui soit à Paris, tout ici tendant donc à l'ordre et à son respect, le moindre incident, aussi dérisoire soit-il — celui du film l'est —, recèle des trésors de perversité, et la moindre personne abrite un réseau inépuisable de culpabilité : le « héros », quand il ne tire pas la langue dans le dos des gens après leur avoir souri, se paye le luxe de tuer quelqu'un, ou de le croire, peu importe, de fuir, de prendre des chemins détournés, de trembler à l'idée du châtiment et, pour finir, de faire le fier.
La difficulté des films de Rohmer vient — et c'est aussi leur façon de garder toute l'attention du spectateur — de la quasi-impossibilité où l'on se trouve d'y déceler des intentions — et l'on sait que ce court métrage, comme l'œuvre antérieure, paraîtra bien mené, amusant, au mieux curieux — tant les faits, suffisamment riches et subtils, y sont respectés. Rien ne s'y superpose, ni fioritures, ni gauchissement, ni regard. La mise en scène est le strict enregistrement d'une histoire qui contient déjà son enseignement, et la vie que lui apporte son passage à l'écran en est la transparence. Quelle que soit sa couleur, un parapluie est un parapluie. — J.-C. BIETTE.

Blues du juke-box

MONTPARNASSE-LEVALLOIS, « organisé » par JEAN-LUC GODARD. *Scénario :* Jean-Luc Godard. *Filmé par :* Albert Maysles. *Son :* René Levert. *Interprétation :* Johanna Shimkus (Monika), Philippe Hiquilly (Ivan), Serge Davri (Roger).

Intitulant son film: action film, Godard nous livre un film-pause. Refusant la rigueur *a priori* d'un découpage, laissant toute liberté à l'opérateur, suggérant les

dialogues au lieu de les imposer, on peut se demander où et quand l'auteur intervient. Il y a bien sûr le choix du décor, de l'acteur, et de la situation, mais il se trouve que ces éléments ordinairement réduits aux dimensions du prétexte, prennent ici leur véritable proportion. Non plus celle du cadre, mais celle de la figure même. Car dès les premiers plans silencieux sur le glissement des voitures, il n'y a pas de doute possible : c'est de Godard seul qu'il s'agit. Cette absence de préparations, de précautions, d'intentions vraiment déterminées prouve non seulement que le cinéma se passe de dispositions au sens préétabli du terme, mais encore qu'il gagne en conviction, voire en persuasion à l'épreuve de sa propre liberté, réinventant en affirmant l'improvisation, une exigence à la fois plus et moins visible.

Plus visible, dans la mesure où seuls nous guident les rebondissements dramatiques d'une anecdote précise. Moins visible dans la mesure où cette *action* présumée dont part le film est constamment perdue de vue au profit de bribes éparses qui la colorent. Comme si le fait que Godard ne s'occupe apparemment guère de son film laissait mieux remonter à la surface les rimes particulières de ses obsessions, les nuances ou les schèmes propres à son univers. Il suffit ici que l'auteur tente délibérément d'éliminer ses acquisitions formelles pour que nous le reconnaissions dans le hasard des mouvements d'appareil ou le tâtonnement de la caméra, la présence nécessaire, non pas de celui qui a pratiqué l'expérience, mais de celui qui l'a imaginée. Cette ombre présidant au film est celle d'une œuvre globale dont échouent çà et là les familières répercussions, et où vient s'imprimer la qualité des tons mêlés.


Montparnasse-Levallois : Johanna Shimkus

L'histoire remonte brusquement de ce bistrot de la rue Saint-Denis où Angela venait écouter les chansons d'Aznavour. Les blues du juke-box qui accompagnaient alors le récit de Belmondo ponctuent maintenant les phases du mimodrame, seule aération sonore dans le vacarme métallique escamotant les voix. A travers une intonation, une pirouette en chandail écarlate, les couleurs reparaissent, Karina aux bas rouges et bleus. Et puis, l'alternance d'un homme à un autre, l'hésitation, l'indécision et le mensonge rencontrés dans *Une femme mariée* qui, sous le masque de la stratégie, dévoilent les armes de la maladresse. Mais de telles métamorphoses sont périlleuses.

Tout en référence à ce qu'il a fait et va faire, Godard refuse la complaisance sous une apparente démission. Et les touches du film décalées et rompues souhaitent un accord et ne font qu'accorder un rêve.

André TECHINE.

De la politique des infortunes

RUE SAINT-DENIS, de JEAN-DANIEL POLLET. *Scénario :* Jean-Daniel Pollet. *Images :* Alain Levent. *Interprétation :* Micheline Dax (la prostituée), Claude Melki (Léon).

Ce n'est pas parce que je n'aime pas la rue Saint-Denis, ni la porte Saint-Denis, ni les Grands Boulevards que je n'aime pas le sketch de Jean-Daniel Pollet dans *Paris vu par...* Paris en général, la rue Saint-Denis en particulier nous ont été montrés sous d'autres lumières ; d'Hollywood par Wilder, Trauner et LaShelle (puisque Paris n'est pas beau il faut bien le rebâtir), d'ici même par Godard et Anna Karina (un cabaret, une librairie, un bar, des toits). Si l'on repense au quartier, quitte à en penser ce que l'on veut, c'est de cela qu'on se souvient et non d'une chambre d'hôtel qui existe à Paris et dans le monde à des milliers d'exemplaires, qui ne représente aucun lieu (encore moins si l'on nous l'amène précédé d'une étiquette). Si je me permettais d'outrepasser mes droits je dirai que, justement, traitant de la rue Saint-Denis, il ne fallait montrer ni prostituée, ni hôtel de passe.

Ce n'est pas parce que ce qui se passe (ce que j'ai vu) dans ce film est invraisemblable que je ne l'aime pas, quoique à ce propos il y aurait à rappeler que le réalisme est le premier champ d'existence au cinéma : on peut s'exercer au-delà (*Gare du Nord*, Mizoguchi), on peut y demeurer (Les Actualités Françaises, Rohmer, Rossellini), on ne peut rester en-deçà. Je suis prêt à parier, par exemple, que l'on peut trouver aux alentours de la gare du Nord dix à douze couples qui ont vécu ou vivront l'aventure imaginée par Jean Rouch, alors que nulle part et à Strasbourg-Saint-Denis moins qu'ailleurs les paroles et les gestes filmés par Pollet ne peuvent se produire.

Ce n'est pas non plus parce que l'on trouve dans ce film « Super Nouveau Cinéma » et dans ce sketch d' « Ultra », les procédés attaqués jadis par la Nouvelle Vague, grosses ficelles, bonnes répliques que le spectateur plus malin que le protagoniste est seul à saisir (mais pourquoi la mise en scène est-elle si didactique : je ne suis pas arrivé à savoir ce qu'on a voulu me dire et pourquoi), bref, ce n'est pas parce qu'il est, encore une fois, centré sur un personnage qu'on méprise, que ce film est mauvais : *Pourvu qu'on ait l'ivresse* et *Gala* tournoyaient autour d'un personnage proche de celui-ci. Le problème n'est pas là.

C'étaient des films d'auteur, c'est-à-dire que partant d'un point ils arrivaient à un autre point et nous avaient au cours du voyage fait entrevoir quelque chose du mystère du bonhomme qui les avait faits. Pourquoi *Rue Saint-Denis* est-il un échec ? Pollet lui-même s'explique très bien : « Les films qu'on est prêt à tourner et qu'on ne fera jamais ont une existence « imaginaire » assez forte pour servir, en quelque sorte, d'expérience. Ainsi, s'il semble ne pas y avoir de continuité entre deux films tournés à deux ans d'intervalle, c'est souvent parce que les maillons qui permettraient d'établir la filiation entre eux sont restés dans l'imagination de l'auteur. Il me semble très important par contre de ne jamais cesser d'écrire des scénarios. Ainsi chaque film réalisé profite de l'expérience acquise pendant l'écriture de ces projets qui n'aboutissent pas. » Si ceci est vrai, il n'est pas moins vrai que, ce film réalisé (c'est *Méditerranée*), il est inutile de se retourner vers ces scénarios-expériences. Quand on n'a plus rien à dire sur quelque chose, on n'a plus rien à en dire ; un scénario d'auteur peut devenir aussi étranger à son auteur que La Fayette à Delannoy, que De Foe à Young, que Dostoïevsky à Lampin, etc. « Le cinéaste doit parcourir le même chemin que l'écrivain », disait Dreyer. « J'ai écrit le sujet de *Rue Saint-Denis* après *Pourvu qu'on ait l'ivresse* », ajoute Pollet.

Les femmes que nous avons aimées jadis sont mortes, retrouvez-les, vous les tuerez vous-même une seconde fois, nous a dit Hitchcock dans *Vertigo*. Le temps perdu reste le temps perdu.

Jean EUSTACHE.

Au royaume des sourds

LA MUETTE, de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol. *Images :* Jean Rabier. *Interprétation :* Stéphane Audran (la femme), Claude Chabrol (le mari), Gilles Chusseau (l'enfant), Dinah Saril (la bonne).

Le farceur impénitent qui voisine en Chabrol avec le moraliste rentré s'est plus ou moins toujours ingénié à fausser les règles du jeu, critique ou autre, faisant en sorte que l'on prenne les lanternes du second pour les vessies du pre-

mier. Et si l'on feint de considérer avec sérieux l'évolution parabolique de cette œuvre partagée entre le canular et la désillusion, on ne saurait s'empêcher de remarquer, de l'amphigouri des *Cousins* à l'insignifiance radicale des récents *Tigres* en passant par le ratage magistral d'*Ophélia* et la grandeur désabusée des *Godelureaux*, qu'il s'agit à chaque film et de plus en plus de ce qu'il faut bien nommer une *réduction* des sens, d'un appauvrissement des significations qu'autant de constance conduit à penser volontaire.

Beaucoup parmi les plus « chabroliens » s'étonnent aujourd'hui de la débilité profonde manifestée outrancieusement par l'un et l'autre *Tigre* comme par *Marie-Chantal!* Il était temps, en effet, d'apercevoir qu'une telle débilité, à force d'être mise en avant par chaque film, en était non seulement le sujet fascinant ou l'objet critiqué, mais surtout le moteur. Mais on va se plaindre encore de ce que la bêtise, qui dans *Les Bonnes Femmes,* pouvait masquer autre chose, semblait davantage un moyen de caricature, ne renvoie avec les *Tigres* qu'à elle-même ! C'est méconnaître toute la portée de la réduction chabrolienne dont le plus évident et plus déconcertant résultat est précisément le *refus* de tout second degré, ou plutôt, car cette démarche n'est pas seulement négative, l'exorbitante présence du tout premier degré. Présence d'autant plus insolente que ce premier degré avoue plus sa vacuité. *Le Tigre se parfume à la dynamite* marque sur ce triomphe du néant un terme difficilement dépassable.

On aura compris, je l'espère, que, loin de me consterner, la voie difficile empruntée par Chabrol et qui constitue l'une des très rares entreprises d'enchère systématique sur le vide absolu, me réjouit plutôt, car, d'une part, elle prouve magnifiquement l'impossibilité d'un compromis quelconque entre le commerce et l'art, celui-ci démontrant de façon percutante, en poussant simplement le jeu jusqu'au bout, la vanité et la nullité totales de celui-là, d'autre part, elle signale chez Chabrol une telle maîtrise de ses moyens et de ses ambitions qu'elle présage, à partir de ces petits chefs-d'œuvre du *rien* que sont les *Tigres* et *Marie-Chantal*, les pures merveilles du néant que le cinéma moderne promet mais ne donne pas encore.

En regard de pareils abîmes, on conçoit que *La Muette*, petit essai du genre satirique sur une bêtise non plus universelle mais particulière, n'occupe qu'une modeste place dans l'œuvre de Chabrol. Certes, tout degré secondaire en est plus absent que jamais, mais l'intérêt du sujet vient parasiter l'inintérêt de l'objet et gâche un peu, par cette interférence de signification, la description rigoureuse d'une débilité incurable. Là, Chabrol abat son masque et attaque ses créanciers, ce qui ramène la portée du pamphlet à une résonance plus intime. La bêtise s'y châtie elle-même, au lieu qu'elle s'étale dans une parade insolente et triomphante. L'apparition de Chabrol en « gros cochon », le portrait de l'enfant qui ne craint pas de s'abrutir plus pour échapper à l'abrutissement prennent place cependant parmi les grands moments d'une œuvre tout entière consacrée aux réalités de notre temps qui sont, pour une part, de bêtise, pour l'autre, de folie.

Jean-Louis COMOLLI.

Magots entre eux

SAINT-GERMAIN-DES-PRES, de JEAN DOUCHET. *Scénario :* Jean Douchet et Georges Keller. *Images :* Nestor Almendros. *Interprétation :* Barbara Wilkind (Katherine), Jean-François Chappey (Jean), Jean-Pierre Andréani (Raymond).

Saint-Germain-des-Prés, clairière de surcivilisation, n'est, malgré la suite de plans dits « documentaires » qui inaugurent le film de Jean Douchet — à la manière de ces volets qu'une tradition puritaine nomme « jalousies » et qui ouvrent moins la pièce sur le dehors que le dehors sur la pièce —, Saint-Germain-des-Prés n'est ni le propos du critique ni même le décor du cinéaste, mais l'illusion critique de ce décor. Car Saint-Germain-des-Prés n'existe pas et c'est le premier mérite du film que de le montrer de manière irréfutable.

Du moins, à force de tendre au décor, Saint-Germain-des-Prés en perd et les artifices et les réalités. Il est pour le moins significatif que Douchet, qui y vit, n'ait pas pris directement les prés de Saint-Germain pour cadre de son film, mais un appartement qui aurait pu donner sur le Trocadéro ou la Bastille au lieu de l'Institut... C'est assez dire que le plus célèbre des quartiers de Paris n'est ici que le prétexte, le lieu mythique d'une action susceptible de se dérouler plus particulièrement dans l'intimité propice des « garçonnières ».

Bref, c'est un lieu de théâtre, comme les montagnes d'Arcadie ou les antichambres de Palais. Et c'est une pièce *à la française* qui s'y joue : quiproquos, sous-entendus, dialogues précieux, feinte innocente et naïve perversité. Je dis « théâtre », car il me semble que tout est arbitraire ici, non seulement le décor, mais les situations, les personnages, l'intrigue ou les émotions. D'un arbitraire pour une part concerté : Douchet est trop familier du monde des artifices pour n'avoir pas voulu son petit monde artificiel et même symbole de l'artifice tout entier de la vie. Pour l'autre part, cet arbitraire me paraît avoir dépassé les intentions de l'auteur. C'est, ici, le lieu même de l'action, Saint-Germain, qui est censé la privilégier, la charger de sens, révéler ses significations cachées. Tout se passe comme s'il y avait osmose entre les implications du décor et celles de l'intrigue ; comme si le décor de l'action constituait en même temps ses motivations véritables et profondes. S'il en était ainsi, tout ce que le décor mythique de Saint-Germain implique devrait expliquer en effet le double jeu qui s'y trame. Il n'en est rien. Les comportements demeurent arbitraires et inexpliqués, et l'arbitraire du décor n'y change rien. C'est qu'il est vain, sans doute, de prétendre étayer une intrigue fine et complexe sur les seules résonances qu'est censé éveiller en l'esprit de chacun Saint-Germain-des-Prés. Voilà donc un film hermétique pour cette seule et élémentaire raison que ce n'est pas le décor qui donne son sens aux personnages mais le contraire. Douchet se trouve puni par où il avait péché. Oublions donc Saint-Germain-des-Prés ; l'essentiel, après tout, n'y réside pas, même pour Douchet : on retrouve dans ce second film les qualités sans les défauts du premier, *Le Mannequin de Belleville*, une attention portée aux gestes, à l'élégance naturelle des êtres et des choses, un ton mi-ironique mi-chaleureux, l'art de mêler l'utile à l'agréable, et la foi, qui fait prendre le rêve de la réalité pour la réalité du rêve.

Jean-Louis COMOLLI.

L'enfer, c'est un mauvais endroit

VIDAS SECAS (VIDAS SECAS). Film brésilien de NELSON PEREIRA DOS SANTOS. *Scénario :* Nelson Pereira Dos Santos, d'après le roman de Graciliano Ramos. *Images :* Luis Carlos Barreto et Jose Roza. *Montage :* Rafael Justo. *Interprétation :* Atila Iorio (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinha Vitoria), Orlando Macedo (le fermier), Jofre Soares (le policier), Gilvan et Genivaldoe (les enfants), Baleia (la chienne). *Production :* Herbert Richers-Luis Carlos Barreto-Danilo Trelles, 1964. *Distribution :* La Pagode.

Tekeli-li, tout est blanc, constatait l'indigène épouvanté sur le radeau qui emmenait Arthur Gordon Pym à sa perte probable. *Vidas Secas*, la vie est sèche, c'est la même chose ; divinité laiteuse en moins : tout est sec, sec comme une vie blanche, un livre blanc lu d'une caméra blanche. Nelson Pereira dos Santos a fourni la caméra, Graciliano Ramos le livre, et Fabiano sa femme, ses enfants et la chienne, Baleia la vie.

En mille neuf cent quarante, quelque part au Nord-Est du Brésil, des silhouettes en marche apparaissent à l'horizon, se rapprochent et viennent s'inscrire en premier plan, le temps d'un générique, donnent au spectateur durant une centaine de minutes toutes ou presque toutes les apparences de la vie, puis s'éloignent en mille neuf cent quarante et un vers un autre horizon qui ressemble au premier comme un chinois ressemble à un autre chinois aux yeux d'un non-chinois : le temps d'un film aussi peu profondément humain que possible, puisque les petites gens n'ont pas le temps de connaître leur cœur. Ni le désir même : ils sont prisonniers de petits calculs, d'obsessions sor-

dides disait Aragon l'écrivain, à la page cent seize d'*Aurélien*, édité par la N.R.F. Et il avait peut-être tort, peut-être raison, là n'est pas la question, ce qui compte c'est Pereira Dos Santos et sa volonté similaire de ne pas s'apitoyer sur ou stigmatiser une vie profondément inhumaine, mais, très exactement à l'opposé, de décrire une vie superficiellement humaine, ce qui est beaucoup plus effrayant et incommensurablement plus hasardeux. L'humanité profonde, c'est le piège de la facilité, d'où naquit le dégoût, la trappe oubliette de *L'Ile nue*, le regard humide pesamment braqué sur les humbles gestes de la vie quotidienne, sur le travail toujours recommencé, vain et nécessaire, de l'homme seul sur une nature revêche où l'incident le plus bénin, seau renversé ou regard échangé, se trouve promu au rang de cataclysme quasi planétaire, abusivement lesté d'un sens envahissant qui n'apporte pas le moindre complément d'information sur la réalité présentée, mais contribue au contraire à l'édulcorer en lui fournissant une sorte de caution esthétique. Car le contraste est la loi de l'art, et de la vie, qui est amère, mais douce aussi et dure parfois, s'il y a de la peine un jour, il y a de la joie un autre et pour ce qui est des saisons, leur cycle éternel vaut bien celui, infernal, des salaires et des prix. Comment peut-on s'imaginer en voyant un nid d'hirondelle que l'automne vient d'arriver ?

C'est à tout cela que Nelson dit non, sans passion ni dérision ni componction, avec raison. Fabiano est journalier par nécessité, vaquero, c'est-à-dire cow-boy, de son état. Qu'est-ce qui fait marcher Fabiano ? Les vaches. Qu'est-ce qui fait fuir Fabiano ? La sécheresse qui fait fuir les vaches. Mais un jour la pluie tombe, et Fabiano est engagé, cow-boy sans romantisme, paysan aux yeux de tous. Le langage, c'est la civilisation : qu'est-ce qui fait parler Fabiano ? Pas grand-chose, la pluie, la sécheresse, le besoin d'argent, l'humiliation occasionnelle, le mythe de Thomas, qui avait de l'instruction puisqu'il savait même prévoir la pluie, mais qui n'en a pas moins été obligé de fuir comme les autres. Thomas avait un lit, un lit de cuir dont rêve la femme de Fabiano, dont elle parle longuement, luxueusement et presque exclusivement. Dans la vie il y a aussi la fête : c'est-à-dire le jour sans travail, cravate et costume rayé, ombrelle et talons hauts, la femme à l'office religieux, l'homme au débit de boissons où l'on joue et perd le lit de cuir, ou plutôt le cuir, première étape vers le lit complet.

Le reste est à l'avenant, c'est-à-dire vide et sans résonances extérieures, expurgé de tout poids dramatique inopportun. Le monde extérieur n'existe pas, le monde intérieur non plus ; il n'y a pour Fabiano que le monde immédiat, l'épiderme des choses : les arbres qui se calcinent, le bruissement de l'air, les veaux que l'on marque, le soleil qui se lève — triste chose ou plutôt sale coup, le soleil qui se lève quand la terre est déjà sèche —, la prison enfin, accidentelle et sans questions puisqu'il faut avoir une idée de réponse pour poser des questions. La vie de Fabiano est vide parce qu'elle se définit précisément par ce qu'elle n'est pas, par l'espoir d'un autre monde informulé et informulable, parce qu'inconnu : ses enfants ne seront pas vaqueros, Fabiano ne le voudrait pas, mais que seront-ils, il n'en sait rien. « On n'arrivera jamais nulle part, ça n'en finit pas » disait au début du film la femme de Fabiano, en un sens plus topographique que métaphysique : du fonctionnel avant tout, c'est précisément la définition de la négation de la vie, la reconnaissance forcée de l'utile comme but de cette vie.

Quand la chienne Baleia est malade, donc inutile, Fabiano se met en devoir de l'abattre, et si cela lui prend un certain temps, ce n'est pas une question de cœur ou de choses dans ce goût-là, si le fusil est abaissé et relevé à plusieurs reprises, c'est une simple question d'efficacité balistique : il faut trouver le bon angle de tir, tout le reste est cinéma. De même, un perroquet égorgé de manière aussi peu buñuelienne que possible recueille ce seul commentaire, peut-être teinté d'une excuse : « Il ne parlait même pas ». Un homme qui ne travaille pas ne vit pas, un oiseau parleur qui ne parle pas est passé à la broche, c'est la vie, l'a-vie plutôt, négation de la vie comme *Vidas Secas* est une négation du cinéma ; non pas une négation tapageuse et étudiée pour, mais une négation de l'intérieur, incongrue par sa simplicité : *Vidas Secas* est tout ce que l'on veut sauf un chef-d'œuvre. Pereira Dos Santos montre des choses et des êtres inintéressants, totalement inintéressants, et ici pas de surenchère au sentiment, Dos Santos à le mérite de ne pas chercher à les rendre artificiellement intéressants et le courage de ne rien apporter au cinéma, donnant ainsi à la vie et aux cinéastes ce qu'il refuse au spectateur. Le drame, c'est le luxe, c'est la vie. *Pas de vie, pas de drame* et Dos Santos est conduit à nier la dramatisation-alibi. La seule manière de nier la négation, c'est-à-dire de faire un cinéma où les chefs-d'œuvre sont possibles, c'est de nier en la transformant la réalité qui engendre la première négation cinématographique. En attendant, *Vidas Secas* est un film passionnant à voir absolument, si possible.

Michel PETRIS.

Ciné-flirt

CHER BAISER. Sketche de CHARLES L. BITSCH, dans LES BAISERS, film français à sketches. *Scénario :* Charles L. Bitsch. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Sofia Torkelli (Agata), Jean-Pierre Moulin (Antoine). *Production :* Georges de Beauregard, Rome-Paris-Films-Lux C.C.F. (Paris), Flora Films (Rome), 1964. *Distribution :* Lux Films.

« Cher baiser », on ne sait pas trop ce que cela veut dire. Peut-être un baiser qui a coûté cher ou bien un baiser qui nous est cher, en tout cas un baiser qui a un prix dont on ignore la valeur exacte et dont subsiste le souvenir comme celui d'une lettre lue, d'une aventure brève vécue entre deux trains et proposée telle quelle, pas encore tirée au clair. Apparemment, le film n'est pas auréolé de ces lacunes troubles qui font le charme des événements remémorés. Mais c'est sans doute parce que cet événement-là demeure suffisamment équivoque dans ses détails les plus minutieux, les plus concrets, qu'il peut se passer, voire qu'il se refuse, aux égarements. L'auteur énumère, mentionne selon les règles du mode descriptif le plus rigoureux. Cette volonté de retracer avec un souci constant de l'habile tournure le trait caractéristique, le contour clairement délimité, la ligne fermement dessinée semble ne pas obéir au désir de restituer un dépouillement ou une simplicité purement anecdotique et presque linéaire. Ce n'est pas pour que le déroulement de la singulière rencontre qui fait l'objet du film apparaisse débarrassé de toute encombrante parure, insolite ou pittoresque.

Une telle préoccupation du détail semble plutôt participer ici d'un entêtement particulier pour recueillir l'événement, pour le retenir, à défaut de le résoudre. Mais ne retient-on pas seulement ce qu'on sent ou juge prêt à nous échapper ? L'art de Bitsch consiste à raconter cette complexe histoire en s'efforçant de ne pas la trahir, de ne pas la masquer, de la rendre sensible dans les moindres détours qui font sa complexité.

Car nous sommes en plein mystère. Non pas le miroir ou autre piège onirique, non pas en pleine incertitude psychologique, en dépit de l'accent mis sur le comportement des personnages, mais dans le banal — à la fois effrayant et fascinant — mystère des moments qui se suivent et ne se ressemblent pas. La brève aventure est contée en deux temps. Le premier moment nous laisse croire des choses que vient brouiller le moment suivant. Il y a autant de tendresse que de monstruosité, aussi cachées l'une que l'autre. Les phases successivement et scrupuleusement montrées dévoilent des facettes contradictoires : le mystère est moral et la leçon à tirer de l'expérience. Mais la fable, comme son titre même l'indique, nous est récitée à l'envers, c'est-à-dire à l'imparfait, comme un souvenir précis dont la coloration passe par l'amertume, l'ironie ou le regret, sorte de mémoire ouverte sur l'enseigne désuète du métro de la gare de l'Est et fermée sur les jeunes filles parlant de vacances sous les parasols d'une terrasse ensoleillée. Peut-être devine-t-on alors une sorte de révolution, sans doute comparable à celle dont Stendhal sortait débarrassé « de tous les enfantillages de la vie, sans cette révolution il eut toujours eu je ne sais quoi d'empesé et de théâtral ». Seule importe la discrétion du désenchantement : énigmatique sourire féminin venu d'une aventure dont on ne saurait dire ce qu'elle a laissé en nous. — André TECHINE.

L'ancien et le nouveau

entretien avec Eric Rohmer

(suite)

(*Suite de la page* 42.) décoratif extraordinaire, choses qui en général n'ont pas été remarquées par... par qui ? puisque les gens qui s'occupent de littérature ne s'intéressent pas tellement à l'illustration et que ceux qui s'intéressent à l'illustration ne s'intéressent pas à la littérature. Il existe au XII[e] siècle un art extrêmement important et qui est même des plus grands, l'art des troubadours, l'art de la civilisation occitane. Si j'emploie le mot *art* c'est parce que c'est la fusion de deux activités précises : la poésie et la musique. La musique était composée par le poète. Le poète était son propre musicien. Mais les gens qui étudient le poète ne pensent pas du tout au musicien, et, dans les littératures, on considère cette poésie comme assez froide, dans la mesure où on ne l'entend pas chantée. D'autre part, ceux qui s'intéressent à la musique ne connaissent pas cette langue et, par conséquent, entendent, mais ne savent pas ce que ça veut dire. Eh bien, on pourrait, par le film, faire goûter à la fois la poésie et la musique. Le cinéma, est une sorte de conglomérat des différents arts. Il permet d'établir un pont entre eux, et je crois que c'est une chose très importante, même à un niveau très humble et pédagogique.

Cahiers Pourquoi n'employez-vous pas de musique de film ?

Rohmer Je reproche à beaucoup de films, surtout des films « poétiques », d'être gâtés par la musique, souvent très banale, et pas du tout nécessaire. Je ne vois pas à quoi la musique peut servir, si ce n'est à arranger un film qui est mauvais. Mais un bon film peut s'en passer. Et puis, ce n'est pas moderne, c'est une convention qui date du muet, quand on pianotait dans la salle. Le fait d'associer une musique quelconque à des feuilles d'arbres, des nuages qui passent, ou même à quelqu'un qui ouvre sa porte, est la pire des conventions, un stade tout à fait dépassé. Dans mes *Contes Moraux*, il n'y a que de la musique réelle : lorsque les personnages écoutent des disques ou la radio. Il n'y a absolument aucune autre musique : même pas au générique.

Dans mes émissions de la télévision scolaire, la musique possède avant tout fonction documentaire, au même titre qu'un tableau, qu'une estampe, qui permettent de situer une époque, de la connaître. Je ne la fais entendre que dans les silences du commentaire. Il peut, bien sûr, y avoir quelques exceptions à la règle. Il m'arrive parfois de continuer à faire entendre de la musique sous le texte. Je ne suis pas complètement sectaire. Il est évident que, dans un film sur documents, il faut tout de même recherche un certain agrément et que l'on peut avoir recours à la musique. Mais, sur un discours véritablement abstrait, disons de mathématiques, cela me gênerait profondément d'entendre de la musique. En effet, j'identifie la musique, je la reconnais et, ce faisant, je n'écoute plus le commentaire ; inversement, si je porte toute mon attention sur le commentaire, je n'écoute plus la musique. C'est un des deux reproches que je ferai à bien des documentaires, l'autre ayant trait au fait que l'on n'entende jamais aucun bruit, alors qu'il est si facile aujourd'hui d'enregistrer un son.

Cahiers Vos *Contes Moraux* semblent reliés les uns aux autres un peu à la manière des nouvelles d'un même recueil, voire des chapitres d'un roman. Ils donnent, par ailleurs, l'impression d'être en constante référence à ce genre littéraire. Or, vous avez écrit que le cinéma était en avance sur la littérature...

Rohmer Si je l'ai écrit, j'ai eu tort. Ce que je crois, c'est que le cinéma n'a pas à se soucier de la littérature. Cela dit, on peut partir d'une œuvre écrite. Qu'elle soit ancienne ou moderne n'a vraiment aucune importance, l'essentiel étant de faire du cinéma moderne. Tout ce qui est bon est nécessairement moderne dans la mesure où cela ne ressemble pas à ce qui a été fait auparavant. J'ai certes prêché pour un cinéma non littéraire, et j'ai fait des *Contes Moraux* qui sont effrontément littéraires, ne serait-ce que dans la mesure où le commentaire joue un rôle important. J'aime montrer au cinéma des choses qui semblent répugner à la transcription cinématographique, exprimer des sentiments qui ne sont pas filmables, parce que profondément enfouis dans la conscience. C'est un rapport de soi-même à soi-même que j'ai délibérément voulu montrer dans les *Contes Moraux*. C'est pourquoi ils sont à la première personne et pourquoi il y a un commentaire. Ils traitent du recul que quelqu'un peut prendre par rapport à ses goûts, ses désirs, ses sentiments, par rapport à soi-même. Le personnage parle de lui et se juge ; il est filmé en tant qu'il se juge. Mes *Contes Moraux* ne sont donc pas littéraires, ce sont des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, et, lorsque je les tourne, j'ai très nettement l'impression d'être le metteur en scène d'une œuvre préexistante. En cela, je me rapprocherais de Leenhardt. Bazin disait que les *Dernières Vacances* était le film d'un roman qui n'avait pas été écrit.

Cahiers Ainsi votre cinéma serait à la fois introspectif et objectif : vous *montrez* quelqu'un se posant des questions qui sont au fond de lui-même...

Rohmer Voici pourquoi. Ce qui m'irrite, ce que je n'aime pas dans le cinéma moderne, c'est le fait de réduire les gens à leur comportement, et de penser que le cinéma n'est qu'un art du comportement. En fait, nous devons montrer ce qu'il y a au-delà du comportement, tout en sachant qu'on ne peut montrer que le comportement. J'aime que l'homme soit libre et responsable. Dans la plupart des films, il est prisonnier des circonstances, de la société, etc. On ne le voit pas dans l'exercice de sa liberté. Liberté qui est peut-être illusoire, mais qui existe même à ce titre-là. Voilà ce qui m'intéresse, voilà ce qui, évidemment, doit répugner au cinéma, art physique, matérialiste, non seulement empirique, mais encore empiriste, puisque l'homme ne s'y définit que par ce qu'il fait. Je pense que le génie du cinéma réside dans la possibilité d'aller au-delà de cette limite et de découvrir autre chose. Peut-être ces *Contes Moraux*, qui ne constituent en vérité qu'un seul film, me permettront-ils de parcourir ce chemin, d'aller au-delà des apparences.

Cahiers Ce qui recoupe alors ce que dit Pasolini des grands moments du cinéma moderne : dépasser la limitation naturaliste du cinéma pour rendre un certain caractère onirique de l'existence...

Rohmer Le mot « onirique » m'intéresse tout particulièrement dans la mesure où mes *Contes Moraux* ont certainement un côté onirique. Ce sont tous des rêves. Les rêves sont construits par le cerveau, qui est une machine électronique. Toute fiction est rêve.

Cahiers Mais comment résoudre ce paradoxe : un cinéma qui serait tout à la fois cinéma du comportement et cinéma du rêve ?

Rohmer Ce n'est pas un paradoxe. On ne peut montrer que du comportement, et c'est en le montrant qu'on peut aller au-delà. Je ne peux accepter l'idée d'un cinéma qui serait autre qu'un cinéma du comportement, qui ne serait pas objectif. Le style subjectif au cinéma me semble être une hérésie. Une hérésie tout à fait condamnable et pour laquelle je ne peux pas avoir de pitié. Murnau ou Hitchcock n'y ont eu recours que par coquetterie et de manière tout à fait passagère au cours d'un film. Il m'est impossible de confondre réalité et image mentale. Vous ne pouvez confondre la tour Eiffel avec l'image que vous en avez. Ou alors, c'est une hallucination. C'est autre chose, il est concevable de montrer des hallucinations. Mais la tour Eiffel telle que vous l'imaginez se différencie obligatoirement de la tour Eiffel telle que vous la percevez. C'est ce que faisait remarquer Alain à propos du Panthéon, ça va de soi, c'est évident. L'image mentale est essentiellement différente de l'image objective. Je ne vois pas ce que j'imagine, je le construis. Tout ce que je pourrais trouver dans l'image mentale, je l'y aurais mis moi-même. Or, si quelque chose est projeté sur l'écran, cela m'est donné, tout y vient de l'objet, rien de moi. Le spectateur ne pourra donc en aucune façon identifier une image qui serait une image mentale de l'héroïne à une image qui serait une image objective de ce qu'elle voit. C'est absolument impossible. Or, dans certains films, on ne sait pas si ce

qui est présenté l'est en tant qu'objectif ou que subjectif. C'est donc nécessairement faux, puisque, dans la vie, une telle question ne se pose pas.

Cahiers Il y a cependant le cas du *Désert Rouge* où la réalité est présentée de manière objective tout en étant celle que *voit* l'héroïne.

Rohmer Prenons l'exemple de Marienbad. Il y a des plans qui sont censés être objectifs et d'autres qui sont censés être subjectifs. Les uns qui sont censés être le monde vu par un personnage, les autres le monde vu par le spectateur extérieur à ce personnage. Or, moi, spectateur, je mets tout sur le même plan. Dans le cas présent, ça n'a aucune importance, dans la mesure où il s'agit d'une fantaisie poétique qui ne raconte pas véritablement une histoire. Mais, si l'on veut me faire croire à cette subjectivité, alors là, je ne marche pas du tout. Ça ne m'apporte rien et ça me paraît être tout à fait inintéressant à faire. C'est même extrêmement appauvrissant pour le cinéma, car il est beaucoup plus intéressant de susciter l'invisible à partir du visible que de tenter en vain de visualiser l'invisible. C'est un mensonge ou un truc. Ce n'est pas moderne, c'est archaïque. Au lieu d'un tel procédé, mieux vaut avoir recours à la parole. Si je pense à la tour Eiffel, je le dis. Dans mon troisième conte moral, il y aura un rêve. Je vais donc montrer le personnage endormi et décrire le rêve dans le commentaire. Notez qu'il est possible de montrer un rêve, mais je préfère ne pas le faire. Je crois qu'il peut être beaucoup plus frappant de partir du personnage en train de dormir que de faire artificiellement intrusion à l'intérieur de ce personnage. Il serait très facile d'écrire mes *Contes Moraux* dans un style subjectif, puisque ce sont des réflexions sur le passé. A la fin de *La Carrière de Suzanne,* le narrateur change d'idée sur Suzanne, tandis qu'il la voit dans les bras d'un nouveau garçon. Il comprend alors quels étaient ses rapports avec son premier amant et pourquoi elle lui plaisait. Cela, j'aurais pu l'exprimer par un retour en arrière. J'aurais pu superposer deux visions érotiques de cette fille, une dans laquelle elle serait apparue laide, une dans laquelle elle serait apparue belle, à la fin. J'ai préféré rester objectif. Le point de vue que l'on a sur elle est toujours le même et la distinction n'est exprimée que par le commentaire. Vous me direz alors que c'est de la littérature et je vous répondrai que non. Le commentaire n'est pas une chose impure, il ne le serait que s'il n'avait aucun rapport avec l'image. S'il lui est profondément attaché, vous obtenez, étant donné que parole et image sont étroitement unies du seul fait que le cinéma est parlant, un ensemble parole-image dont chaque pôle éclaire l'autre. L'ensemble est pur dans la mesure où seul le cinéma en est capable. Seul le cinéma est capable de l'union de la parole et de la représentation visible du monde.

Cahiers Cette pureté cinématographique doit-elle être comprise par rapport aux autres arts ?

Rohmer Oui, le cinéma doit être à la recherche d'une certaine pureté. Si l'on me disait que je fais appel à la littérature dans mes films, ce reproche me toucherait. Je m'en défendrais. Si je fais appel à elle, ce n'est que pour l'utiliser d'une autre manière que dans les ouvrages littéraires.

Cahiers Mais le cinéma, art visuel, sonore, littéraire, n'est-il pas impur par définition ?

Rohmer C'est une erreur de concevoir la pureté du cinéma en le limitant à un seul de ses aspects. Penser que le cinéma est pur uniquement parce qu'il est image est aussi sot que de le penser pur uniquement parce qu'il est son. L'image n'est pas plus pure que le son ou qu'autre chose, mais, dans l'union des différents aspects, je crois qu'une pureté propre au cinéma peut se manifester. Ce que j'appellerai impur, c'est une certaine façon de le concevoir qui fait qu'il ne découvre pas ses propres possibilités et, qu'au lieu de suivre une route qu'il a été seul à tracer, s'engage sur des voies empruntées par d'autres arts. Ce qui me gêne par-dessus tout, c'est un cinéma qui se veut trop plastique dans la mesure où cette plastique est inspirée de la conception plastique de la peinture. Le cinéma est un art dans lequel l'organisation des formes est très importante, mais encore faut-il qu'elle soit faite avec les moyens propres au cinéma et non avec d'autres, copiés de la peinture. De même, le cinéma est un art dramatique, mais il ne faut pas que cette dramaturgie soit inspirée de la dramaturgie théâtrale. C'est également un art littéraire, mais il convient que ses mérites ne résident pas exclusivement dans le scénario ou les dialogues. Le fait d'unir étroitement la parole à l'image crée un style purement cinématographique. Au contraire, faire exprimer certaines choses par les comédiens, alors qu'elles pourraient être dites par le commentaire, cela devient théâtral. Je trouve beaucoup moins cinématographique de faire dire à quelqu'un quelque chose qui renseigne le spectateur sur un point que de le dire dans le commentaire. C'est moins artificiel. Un problème analogue s'est posé pour l'emploi des sous-titres dans le cinéma muet. Eux aussi libéraient l'image d'une fonction, celle de signifier. L'image n'est pas faite pour signifier, mais pour montrer. Son rôle n'est pas de dire que quelqu'un est quelque chose, mais de montrer comment il l'est, ce qui est infiniment plus difficile. Pour signifier, il existe un outil excellent : le langage parlé. Employons le. S'il s'agit d'exprimer à l'aide d'images ce que l'on peut dire en deux mots, c'est peine perdue.



La Transformation du paysage industriel (TV) : le métro aérien et la rotonde de C.N. Ledoux

Cahiers Mais montrer, c'est du même coup signifier...

Rohmer Oui, en montrant, on signifie, mais il ne faut pas signifier sans montrer. La signification ne doit venir que de surcroît. Notre dessein est de montrer. La signification doit être conçue à un niveau stylistique et non grammatical, ou alors à un niveau métaphorique, enfin, dans un sens plus large. Le cinéma symbolique est ce qu'il y a de plus affreux. On voit de temps en temps des films attardés dans lesquels l'image veut jouer le rôle exact du mot ou de la phrase. C'est tout à fait passé de mode. N'insistons pas là-dessus.

Cahiers Vous avez défendu Bergman, c'est donc que vous ne lui faites pas le reproche que certains lui font d'être un cinéaste « littéraire », n'utilisant que des « symboles »...

Rohmer Je n'ai pas changé. Je ne reviens pas du tout sur mon œuvre de critique. Je défends toujours les gens que j'ai défendus, comme j'attaque ceux que j'ai attaqués. Je pense donc toujours ce que j'ai dit sur Bergman. Je l'aime beaucoup. De toute façon, je n'ai aucun *a priori*. Ainsi, le cinéma subjectif que je viens de récuser, il n'est pas exclu qu'un jour quelqu'un de très fort finisse par me le faire admettre.

Cahiers Etes-vous donc toujours absolument fidèle à la politique des auteurs ?

Rohmer Oui, je n'ai pas changé.

Cahiers Croyez-vous toujours à la mise en scène ?

Rohmer On peut affirmer, comme l'a fait Godard, que la mise en scène n'existe pas. Si l'on considère que la mise en scène c'est l'art du cinéma, si c'est l'opération cinématographique en tant que telle, alors, nier son existence revient à nier que le cinéma soit un art et le cinéaste un artiste. Maintenant, si l'on conçoit la mise en scène comme une technique finalement assez proche de la technique théâtrale ou de ce que l'on appelle dans le métier la « réalisation », l'action de faire valoir, un art de l'exécution, on peut très bien prétendre qu'elle n'existe pas. Si, personnellement, je tiens au terme de mise en scène, c'est que je n'entends pas par-là une réalisation, mais une conception : l'art de concevoir un film. Cette conception est ensuite réalisée par l'équipe qui est à notre disposition et qui est constituée par un opérateur, un monteur, etc. On peut sans doute se passer de monteur et d'opérateur, mais on peut aussi leur faire confiance en n'en demeurant pas moins metteur en scène. C'est pourquoi nier la mise en scène telle que, bien entendu, on la conçoit aux *Cahiers,* reviendrait à nier le cinéma. Je ne



pense pas que le meilleur dialogue du monde puisse suffire à faire un bon film. Et pourtant, la mise en scène peut y être incluse de sorte que le travail sur le plateau devienne inutile. Cela ne veut pas dire que la mise en scène n'existe pas, ça veut dire, dans ce cas-là, que le scénario est déjà de la mise en scène. Et s'il est vrai qu'on peut se dispenser d'assister aux prises de vues, cela veut également dire que la mise en scène peut se faire au montage.

Cahiers Dans vos articles, surtout les plus anciens, votre prise de position était non seulement esthétique, mais politique.

Rohmer Oui. Et non moins conservatrice. Je le regrette maintenant. La politique est inutile. Elle rendrait plutôt mauvais service à ma cause. Mais la situation n'était pas la même en 1950. Relisez l'*Ecran français :* le cinéma américain s'y trouvait condamné en bloc. Pour dénoncer l'imposture de la gauche, il fallait faire pencher la balance à droite, corriger un excès par un autre excès. Mais, depuis presque dix ans, la critique de cinéma, en France, a jeté la politique aux orties. C'est ce qui fait qu'elle est la meilleure du monde.

Cela dit, rien n'empêche qu'un critique ou un cinéaste ait ses propres convictions. Actuellement, je suis très indifférent à la politique — du moins prise dans son sens étroit —, mais je n'ai pas changé. Je ne sais pas si je suis de droite, mais ce qui est sûr, en tout cas, c'est que *je ne suis pas de gauche.* Oui, pourquoi serais-je de gauche ? Pour quelle raison? Qu'est-ce qui m'y force? Je suis libre, il me semble ! Or, les gens ne le sont pas. Aujourd'hui, il faut d'abord faire son acte de foi en la gauche, après quoi tout est permis.

La gauche n'a pas que je sache le monopole de la vérité et de la justice. Moi aussi je suis — qui ne l'est pas ? — pour la paix, la liberté, l'extinction du paupérisme, le respect des minorités. Mais je n'appelle pas cela être de gauche. Etre de gauche, c'est approuver la politique de certains hommes, partis, ou régimes précis qui se disent tels et qui ne se gênent pas pour pratiquer, quand cela les aide, la dictature, le mensonge, la violence, le favoritisme, l'obscurantisme, le terrorisme, le militarisme, le bellicisme, le racisme, le colonialisme, le génocide. D'ailleurs, j'ai tort de m'étendre là-dessus. Tout le monde sait que ces vieilles catégories de droite et de gauche ne riment à rien aujourd'hui — si elles ont jamais voulu dire quelque chose — du moins en France, chez les « intellectuels ».

Rien ne nous détermine politiquement de façon profonde, ni notre origine, ni notre fortune, ni nos besoins, ni notre métier, ni même nos croyances religieuses ou philosophiques. Ce qui nous fait passer, parfois, d'un extrême à l'autre, c'est le hasard, une lecture, une phrase, une femme, un ami, l'amour du nouveau ou le sens de l'opportunité. J'en ai vu changer d'idées plus souvent que de pardessus. C'était là leur seul luxe. Un luxe qui ne coûte rien. Tandis qu'un pardessus...

Et puis pourquoi, parce que l'on écrit, l'on peint ou l'on filme, aurait-on sur le gouvernement de la société des vues plus justes que ceux qui sont chargés de pourvoir à ses besoins, et non pas, comme nous, à ses plaisirs ? Chaque fois qu'un artiste se mêle de politique, au lieu d'apporter ce qu'on est en droit d'attendre de lui, c'est-à-dire une vue plus sereine, plus vaste, plus conciliante des choses, il s'enferme dans la position la plus étroite, la plus bornée, la plus excessive. Il pousse à l'emprisonnement, au massacre, à la destruction, ignore le pardon, la tolérance, le respect de l'adversaire. C'est normal, comme disait Platon : celui qui est fait pour exalter les passions des hommes ne peut être que leur piètre modérateur.

Cahiers Vous pensez donc que le cinéaste doit être indifférent à son temps ?

Rohmer Pas du tout. Bien au contraire. Je dirai même qu'il peut, qu'il doit *s'engager,* mais pas politiquement au sens étroit et traditionnel du terme. Qu'est-ce que l'art procure aux hommes ? Du plaisir. C'est à l'organisation de ce plaisir que l'artiste devrait s'attacher. Et, comme nous entrons, dit-on, dans l'ère des loisirs, peut-être trouvera-t-il là une tâche importante, passionnante et tout à fait à sa mesure.

Mais, là non plus, je ne lui donnerai pas carte blanche. Rien de plus iconoclaste et plus mauvais prophète, en même temps, qu'un créateur. Laissez-moi là ouvrir une courte parenthèse qui n'est pas tout à fait hors de mon propos et qui vous prouvera que l'amour de l'ancien et celui du nouveau ne sont pas — loin de là — incompatibles. Le sens du passé, le goût de l'histoire, sont des caractéristiques essentielles de notre époque. Je l'ai dit autrefois dans « Le Celluloïd et le Marbre ». Le passé nourrit non seulement une partie des loisirs de l'homme, mais son travail : l'industrie du livre, du disque, de la radio, de la télévision (et celles donc du papier, de la matière plastique, de l'électronique), mais aussi de l'automobile ou de l'avion. Car pourquoi prend-on l'auto ou l'avion ? Pour aller voir les Châteaux de la Loire ou les Pyramides...

J'aime Paris et j'aurais voulu pouvoir faire quelque chose pour sa sauvegarde. Mais le fait que Jess Hahn, dans *Le Signe du Lion,* se soit promené sur les berges de la Seine, n'empêche certainement pas qu'on les remplace par une autoroute qui, non seulement défigurera la rive droite, mais ne sert strictement de rien, puisque le trajet le plus court de Boulogne à Vincennes, ce n'est pas le quai — qui fait une courbe — mais le boulevard périphérique ! Dans les *Métamorphoses du paysage industriel,* dans *Nadja,* je montre des choses qui méritent à mes yeux d'être sauvées. Seul, bien sûr, je n'ai pas d'audience, mais d'autres peuvent faire comme moi et l'union fait la force.

Une chose m'a choqué chez Le Corbu-

sier. Son regret était, disait-on, de n'avoir pas construit au cœur des villes. Etrange idée ! Godard déplore-t-il que ses films ne soient pas projetés au Français et qu'on ne raye pas Molière du répertoire ? Il faut une place pour tout, et la place est ce qui manque le moins. Plus on respecte le passé, plus on fraye la route au moderne. L'extrême conservatisme et l'extrême progressisme sont frères. Si l'on démolit petit à petit les maisons de Paris, si l'on rabote progressivement ses rues, on ne bâtira jamais rien de bien neuf. Au contraire, si l'on s'interdit absolument de détruire quoi que ce soit, si l'on met un frein à l'hypertrophie de la banlieue, force sera bien, comme disait Alphonse Allais, de construire des villes à la campagne. C'est, ma foi, beaucoup plus sage, normal, rationnel. Vous ne croyez pas ?

Je veux dire qu'on voit aujourd'hui tellement de choses absurdes que l'idée la plus folle sera moins folle que tout ce qu'on dit, fait ou projette en ce moment. Et qu'y a-t-il de plus fou, de plus dispendieux, de plus difficile à réaliser ? Etouffer des agglomérations conçues à l'échelle du piéton et d'un peuplement restreint par le gaz d'échappement et le béton des grands ensembles ou bien faire surgir *ex nihilo*, à la manière des Romains ou des pionniers de l'Ouest, une ville nouvelle (non pas quelque nouveau Sarcelles ou même Brasilia, mais une cité vivante, immense, industrieuse, joyeuse, vouée à la science, aux jeux, aux sports, aux fêtes, aux congrès, au farniente), de la faire surgir dans quelque lieu du désert français qui ne soit pas pour autant une Thébaïde, sur la côte des Landes, par exemple, et qui nous donnera cette seconde métropole (Los Angeles, Milan, Barcelone) qui nous fait tant défaut.

Rassurez-vous, je n'ai pas l'intention de briguer le poste de commissaire général au Plan, mais pourquoi tout Français n'aurait-il pas sur l'aménagement du territoire des idées, même idiotes, alors qu'il en a sur la réforme électorale ou le conflit indo-pakistanais ? Chose curieuse, ce sont les gens qui exercent des professions artistiques qui se montrent les plus indifférents à ce problème-là, alors qu'ils se bousculent pour signer des pétitions et cautionner des partis politiques. Ils s'intéressent au social — qui n'est pas tellement leur rayon — mais du décor de la vie, apparemment, ils s'en fichent. Ils ne s'aperçoivent pas que l'existence de ce décor est liée à celle des choses tout platement vitales, comme l'air que nous respirons, la terre qui nous nourrit, l'eau que nous buvons. A quoi nous servira d'être égaux et libres si l'eau est devenue imbuvable, la terre stérile, l'air empoisonné ? C'est très bien que chaque travailleur puisse passer, s'il le veut, un mois chaque année au bord de la mer. Encore faut-il que la mer soit la mer et non du bitume.

Je ne suis pas pessimiste. Je veux simplement dire que ces problèmes-là qui trouveront certainement une solution, sont beaucoup plus actuels et importants que ceux de la politique classique. Je veux dire aussi qu'ils offrent au cinéaste un champ beaucoup plus vaste et plus à sa portée. Un film politique, en France surtout, ne peut être qu'exception. Rien ne m'irrite plus que de voir certains payer de manière grotesque leur tribut à la politique par quelque allusion incongrue et forcée à l'actualité. Le décor de la vie, au contraire, nul art ne peut mieux le montrer que le cinéma. Le seul ennui — ennui de taille — est qu'en France on ne trouve pas de décor vraiment moderne et nous ne pouvons qu'envier en cette matière les Américains ou les Italiens.

Mais il y a, outre les films de fiction, une branche très importante — bien qu'on en parle peu — et qui n'attend que notre « engagement ». C'est le film d'information, financé par l'Etat ou par les entreprises et qui traite principalement de tous ces problèmes d'essor économique, d'aménagement, de construction, et dans lesquels il conviendrait que le cinéaste intervienne de façon plus active, plus sérieuse, plus passionnée qu'il ne fait d'ordinaire. Je sais qu'il s'agit d'œuvres de commande et qu'on n'y est pas libre, mais enfin on a vu des films antimilitaristes commandés par le ministère des Armées. Ce qui m'étonne et me chagrine, c'est que les gens qui traitent ce genre de sujet semblent se désintéresser du fond du problème, se mettent sans vergogne au service de la technocratie et des slogans les plus niais. Au lieu de reconsidérer la chose qu'on leur donne à traiter, d'apporter sur elle un regard neuf, ils ne voient là que l'occasion d'un exercice de style. Ce n'est pas par leurs travellings ou leurs cadrages recherchés qu'ils mériteront le nom d'artistes. C'est par leur volonté de traiter le sujet et de superposer le point de vue de l'art à celui de la technique.

Il y a une démission du cinéaste, en face de l'évolution du monde moderne, qui est autrement plus blâmable que le désintérêt pour la politique. Chacun essaie de tirer son épingle du jeu et ne semble pas le moins du monde affecté par l'infinie platitude, l'infinie vulgarité — je sais : il y a des exceptions — de la presse, de la radio, de la télévision, du cinéma, qui lui sert, il est vrai, de repoussoir. C'est très bien, parfois, d'être « dans le vent ». Il faut savoir aussi être à contre-courant. L'art n'est pas un reflet du temps : il le précède. Il ne doit pas suivre les goûts du public, mais les devancer. Il doit rester sourd aux statistiques et aux graphiques. Il doit surtout se défier comme de la peste de la publicité, même la plus intelligente. La publicité est le virus numéro un du cinéma. Elle fausse tout, gâche tout, jusqu'au plaisir du spectateur, jusqu'au jugement des critiques. Il faut refuser d'entrer dans son jeu. On dira que c'est impossible ou qu'il n'y a plus qu'à tourner des films d'amateurs. Eh bien, c'est ce que je fais, ou presque.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 29 septembre au 26 octobre 1965

8 films français

Le Chant du monde, film en scope et en couleur de Marcel Camus, avec Hardy Kruger, Charles Vanel, Catherine Deneuve, Marilu Tolo, André Lawrence, Serge Marquand, Soro Urzi, Reinhardt Kolldehoff, Michel Vitold, Ginette Leclerc. — Pseudo-western haut-provençal à côté duquel même *Les Grands Chemins* fait figure de bon film. Les acteurs (mentions spéciales à Vanel, Vitold, Kruger) et le dialogue comptent sans peine parmi les plus hilarants du cinéma mondial. A ce niveau, parler d'onirisme s'impose : on croit rêver, comme chez Mizoguchi ou Berthomieu souvent. — J.-A. F.

La Communale, film de Jean Lhote, avec Robert Dhéry, Colette Brosset, Didier Haudepin, Yves Robert, Fernand Ledoux, Palau, René-Louis Lafforgue, Jacques Dufilho, Paul Claudon. — Encore un mauvais coup porté à l'école laïque, par l'amicale des copains ex-instituteurs. Il est trop tôt pour que le charme de la Peugeot 301 fascine les ingrats spectateurs, devenus tous automobilistes à crédit, et la poésie de l'école est mieux chantée dans les livres qu'au cinéma. Laborieux pensum, qui se voudrait tendre, ironique. Elève Lhote, au piquet. - M.M.

Coplan FX 18 casse tout, film en couleur de Riccardo Freda, avec Richard Wyler, Gil Delamare, Jany Clair, Robert Manuel, Valeria Ciangottini, Maria-Rosa Rodriguez, Jacques Dacqmine, Guy Marly, Tony Murena, Bernard Lajarrige. — Le héros est pour la première fois résolument antipathique. Infiniment plus méchant que tous ses adversaires, il les tue sans aucune nécessité et avec une jouissance non dissimulée. C'est tout ce qui distingue ce Coplan des autres produits du genre, même si Freda se soucie de la prétendue joliesse d'un mouvement ou d'un contraste de couleurs. Au total, quelque chose comme un film publicitaire pour la Belle Jardinière et la Samaritaine interprété par un affreux débile auquel flics et « jeunes patrons » s'identifieront avec délices. — J. B.

Les Grandes Gueules, film de Robert Enrico. — Voir critique dans notre prochain numéro.

La Métamorphose des cloportes, film en scope de Pierre Granier-Deferre, avec Lino Ventura, Charles Aznavour, Irina Demick, Maurice Biraud, Georges Géret, Pierre Brasseur, Françoise Rosay, Daniel Ceccaldi, Georges Chamarat. — Pourquoi les films « drôles » ne sont-ils pas rigolos ? Pourquoi des acteurs estimables ou pour le moins non estimables font-ils des films aussi peu estimables ? Pourquoi est-ce que les distributeurs distribuent bien ce que les réalisateurs réalisent mal ? D'où vient que les producteurs préfèrent l'improduisible au produisable (sic, mais c'est la faute aux producteurs) ? Réponse : et pourtant, ils tournent... — M. Ps.

Mission spéciale à Caracas, film en couleur de Raoul André, avec Rod Carter, Jany Clair, Alain Gottvalès, Saro Urzi, Sonia Bruno, Louise Carletti, Mireille Granelli. — Le malheureux Alain Gottvalès à la dérive dans un minable policier. On regrette ses précédentes apparitions cinématographiques puisque le sport est photogénique et qu'il faut décidément préférer les actualités au grand film lorsque c'est Raoul André qui a réalisé celui-ci (de son mieux, c'est-à-dire deux fois plus mal qu'une savate). — A. J.

Paris vu par... — Voir compte rendu de Cannes (Fieschi), n° 168, page 73, entretiens dans notre précédent numéro, page 8, et critiques dans ce numéro, page 50.

Piège pour Cendrillon, film en scope d'André Cayatte, avec Dany Carrel, Madeleine Robinson, Jean Gaven, Hubert Noël, René Dary, Robert Dalban, Francis Nanni. — Le casse-tête policier, tel qu'en rêvent les amateurs d'ambigu pour concierges et manœuvres-balais. Cendrillon amnésique et lesbienne sauvée d'un incendie est-elle une richissime salope criminelle ou une laborieuse employée salope et criminelle de même ? Cayatte retourne la situation dans tous les sens, avec des effets de « stylo » qui valent le déplacement. Les différents slips et soutien-gorges de Dany Carel (mieux : leur absence) le méritent eux aussi car si l'on savait déjà que le barreau conduisait au film à thèse, on apprend ici, avec plus de plaisir, qu'il mène aussi au strip-tease. — M. M.

8 films américains

The Brig (*La Taule*), film de Jonas et Adolfas Mekas, avec Warren Finnerty, Tom Lillard, Jim Anderson, Henri Howard, James Tiroff, Gene Lipton, Michael Elias, Steven Ben Israel. — *The Brig* referme (provisoirement) la boucle ouverte par *Hallelujah the Hills*, course libre sur la liberté. La description clinique des entraves à la libre disposition de l'âme (le corps étant dominé, jugulé dès l'uniforme revêtu) prolongerait donc l'exposition des thèmes du premier. Après la liberté comme présence, la liberté comme absence. Le deuxième terme de la soustraction. Or, il se trouve que les chiffres ne comptent pas et que seuls les hommes sont sujets de ce cycle. Marines, ils purgent une peine de prison. Pendant vingt-quatre heures, nous allons vivre avec eux. Première erreur des Mekas: opérant un choix dans la durée, ils ne montrent dès lors que les moments d'humiliation. On ne saura jamais comment les prisonniers mangent, boivent, plaisantent et se reposent. Vivent. Bref, les Mekas ne tentent pas de répondre à la seule question possible : comment existe-t-on dans une prison ? Néanmoins, l'entreprise serait admissible si le documentaire ne masquait pas son imposture. Quelle triste duperie en effet que cette fin en forme de cul-de-sac : tout ceci n'était que du théâtre mis en conserve, sans le moindre recul. Pourquoi ne pas avouer ingénuement le stratagème et nous laisser avec les comédiens, dans un corps à corps éreintant ? Car voilà bien le seul bonheur de *The Brig* : les acteurs du Living Theater. Les élèves de nos cours dramatiques apprendraient beaucoup en voyant le vieux soldat initié aux lois de *The Brig*. La vieillesse est à fleur de peau. Les combats. La Corée sans doute. Une existence est soudain ramenée à son point zéro. Somme toute, l'échec est dans le prétexte, non dans l'artifice. - G.G.

Company of Cowards ou *Advance to the Rear* (*Le Bataillon des lâches*), film en panavision de George Marshall, avec Glenn Ford, Stella Stevens, Melvyn Douglas, Jim Backus, Joan Blondell, Andrew Prine, Jesse Pearson, Alan Hale, James Griffith, Whit Bissell, Michael Pate, Charles Horvath, Britta Eckman. — La carrière de Marshall est inversement proportionnelle à celle de Dwan. Pour ce dernier les films sont de plus en plus remarquables, alors que le malheureux Marshall semble perdre à chaque film une part de son savoir-faire d'autrefois. De cet épisode de la Guerre de Sécession, remake westernien de son *Général Casse-cou*, Marshall ne tire que le pire, malgré une originale introduction

du ski dans le western et la présence de Glenn Ford et Stella Stevens. — P.B.

Lord Jim (Lord Jim). — Voir entretien avec Richard Brooks, n° 166-167, page 89, et critique dans notre prochain numéro.

Mary Poppins (Mary Poppins), film de Robert Stevenson. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Scorpio Rising (Scorpio Rising), film en couleur de Kenneth Anger, avec Bruce Byron, Johnny Sapienza, Frank Carifi, John Palone. — Voir compte rendu de Porretta (Bontemps), n° 159, page 40. — Monologue intérieur et imaginaire d'un « vilain » américain : « Je suis pédé mais c'est pas joli ! Je voudrais filmer mes obsessions mais c'est pas bien ! Comment m'en sortir? Et si je faisais rimer nazisme avec homosexualité. » Vous concéderez avec moi, ma Chère, qu'une civilisation bâtie sur la moto et Elvis Presley, ne peut que nous conduire à la guerre du Viet-nam et à la réification de l'individu. Passez la monnaie, en attendant. Un Prix par ci, un Prix par là. L'enfer au thermostat. Cinéma-école : 1 dollar la leçon. Vous piquez n'importe quoi, vous montez *cut* (question mode, on est dans le coup), vous plaquez là-dessus du zinzin. Evitez le commentaire, car l'œuvre d'art n'est pas un promontoire à prophéties, comme dirait Harold Pinter (a big man, lui). N'empêche que si Hitler avait eu à se mettre sous la dent des Harley Davidson, eh bien, il l'aurait foutu une raclée à ces américains qui n'en seraient pas là. Abject. Le comble, c'est la moto. Invisible. Comme le film. — G. G.

Ship of Fools (La Nef des fous), film de Stanley Kramer, avec Simone Signoret, Oscar Werner, Vivien Leigh, Heinz Rhumann, José Ferrer, George Segal, Lee Marvin, Elisabeth Ashley, Michael Dunn, Charles Kowin. — Bateau métaphorique où s'entassent quelques spécimens d'humanité de la subtilité qu'on imagine, avant la montée d'Hitler au pouvoir : il y a les juifs, les non-juifs, les anti, un médecin beau et cardiaque, un irascible peintre réaliste-socialiste, un joueur de base-ball, une aristocrate exilée pour son action politique, une héritière sur le retour, on en oublie, tous présentés par un nabot para-shakespearien chargé de faire comprendre au public qu'il est concerné par ces débiles plus ou moins irresponsables. Le charme étrange de la désuétude traverse pourtant par éclairs ce bateau où tout concourt, du jeu à l'éclairage, du décor à la thèse, à rappeler les films de 1935, ce par quoi la traversée longuette de l'Océan devient un pèlerinage émouvant pour les âmes sensibles. — J.-A. F.

The Sons of Katie Elder (Les 4 fils de Katie Elder), film en scope et en couleur de Henry Hathaway, avec John Wayne, Dean Martin, Martha Hyer, Michael Anderson Jr., Earl Holliman. — Ce n'est pas, on le sait, le fort de Hathaway que la rigueur du tempo dans les temps forts de l'action. L'essentiel du charme de ses films réside au contraire dans ce relâchement, cette décontraction un peu crispée tout de même, cet air de laisser-aller, cet art de ne pas se fatiguer ni se presser que l'on confond, trop habitués que nous sommes aux ellipses et moments-chocs, avec quelque routine filandreuse. Le retour au foyer de quelques vieux routiers de l'aventure bon enfant accuse ici, plus catégoriquement que *The Circus World*, cette qualité ou ce défaut. Mais il faut goûter dans ce « western » tout ce qui le départ au regard des canons du genre : les sensibleries, le sentimentalisme, les hésitations : rien, en somme, qui puisse remplir ni rendre passionnantes deux heures de film, mais assez encore pour meubler le regard à la fois nostalgique et satisfait qu'auteurs et acteurs jettent sur le passé. — J.-L. C.

Stolen Hours (Heures Brèves), film en scope et en couleur de Talien Petrie, avec Susan Hayward, Michael Craig, Diane Baker, 1963. — Dire qu'en fait de film sur la mort il vaut mieux aller voir *Pierrot le fou* ne prouve rien encore : il faut de toute façon se précipiter à *Pierrot le fou* ; mais on situera le niveau du film en disant qu'en fait de femme condamnée tentant désespérément de vivre il vaut encore mieux aller voir *Cléo* si l'on n'a rien à faire de cinq à sept plutôt que Susan Hayward qui n'en finit pas de profiter de ses dernières heures que le titre annonce curieusement comme devant être brèves. — A. J.

6 films italiens

Il diavolo (L'Amour à la suédoise), film de Gian Luigi Polidoro, avec Alberto Sordi, Gunilla Elm-Tornkvist, Anne-Charlotte Sjoberg, Barbro Wastenson, Monica Wastenson, Ulla Smidje, Ulf Palme, Lauritz Falk, 1963. — Passons sur l'exotisme petitement grivois du titre français. Ce film terne peut passer pour probe, qui n'use même pas des épices de la vulgarité et du nu systématique. L'Odyssée miniature d'un mâle latin, bourgeois marié et fidèle, qu'un voyage d'affaires mène en Suède. Prisonnier des légendes : celle de la virilité italienne et celle de la facilité des mœurs suédoises, il cherche désespérément à « s'en payer une tranche ». En vain. Il n'obtient pas son brevet de chamelier pour le grand désert de l'amour... Une séquence moins triste : celle du bar « où les Suédoises viennent chercher des Italiens ». Ceux-ci, gens du Sud très typés, Siciliens lippus et farouches, jettent des yeux de braise sur les filles souriantes à la peau blanche et lisse. Tout repose d'ailleurs sur cette petite vérité en forme d'autocritique : la furie de conquête sexuelle des mâles italiens, leur jalousie à sens unique, ne font pas le poids devant l'innocence panthéiste des scandinaves. — J.-P. L.

La donnaccia (L'Allumeuse), film de Silvio Siano, avec Dominique Boschero, Lucile Saint-Simon, Georges Rivière. — Parce qu'elle préfère *un* homme aux hommes, le profit (de la vie) à la perte (de soi), la petite pute italienne oublie le bitume napolitain grâce à la douceur du village. Mais les villageois, philosophes, pensent qu'il est de l'essence d'une fille *publique* d'être à *tous*. C'est donc plein de bon sens, sain et réjouissant s'il est vrai que le cochon, la débilité et le double alibi de la critique sociale et du pittoresque folklorique ne peuvent aboutir qu'à un alliage savoureux. — A. J.

Giulietta degli spiriti (Juliette des esprits), film de Federico Fellini. — Voir entretiens avec Fellini dans notre n° 164, page 10, et critique dans notre prochain numéro.

Intrigo a Los Angeles (Le Strip-tease de la mort ou F.B.I. enquête à Los Angeles), film de Roy Freemount, avec Carol Wolker, Mary Luger, Luciano Marin, Gaetano Quartararo, S. Pfau, R.T. Caizzi. — Seule note plaisante d'un film terriblement médiocre et fauché : la volonté perpétuelle de situer l'action à Los Angeles. Car les dialogues, des portraits de Johnson un peu partout et des petits drapeaux américains dans tous les coins ne parviennent pas à nous faire oublier que nous devons affronter un méchant complot contre le cinéma tramé Piazza del Popolo ou Via Veneto et exécuté dans un grenier de Cinecittà par Perelli et Marcuzzo. Mais ce ne sont peut-être là encore que des masques. Quoi qu'il en soit ils ne cachent que le vide et un autre anonymat, lui, irrémédiable. — J. B.

Gli invicibili tre (Ursus l'invincible), film en scope et en couleur de Gianfranco Parolini, avec Alan Steel, Mimmo Palmara, Rosalba Neri, Carlo Tamberlani, Orchodea De Santis, Pino Mattei, Lisa Gastoni, Thomas King, Enzo Doria. — Schéma habituel du peuple opprimé par un tyran cruel. Mais Ursus rencontre ici un adversaire nouveau : un imposteur qui se fait passer pour lui afin de mieux manœuvrer. Les rictus du faux Ursus n'ont rien perdu de l'éclat de leur modèle. — J.-C. B.

Il sentiero dell'oro (Le Chemin de l'Or), film en scope et en couleur de Sidney Pink, avec Rory Calhoun, Jim Philbrook, Sylvia Solar, Todd Martin, Georges Rigaud. — Encore un western italien, et qui, de plus, a le front de vouloir parler de la

Guerre de Sécession. La seule originalité de ces péplums à colts est d'avoir la hantise de l'or dont, bien qu'ils en manquent totalement, ils ne tardent pas à faire du vil plomb. — J.-C. B.

4 films allemands

Das Phantom Von Soho (*Le Fantôme de Soho*), film en scope de Franz Josef Gottlieb, avec Dieter Borsche, Barbara Rutting, Elizabeth Lickenschildt, Werner Peters, Hans Sökner, 1963. — Qu'un cinéma qui n'existe pas (germanique) veuille conquérir un cinéma à peine naissant (britannique), voilà qui laisse sceptique si l'on n'en appelle à la vieille chimère d'une invasion de la Grande Ile. Tout se passe donc bien entre fantômes. Ghost save the Queen! — J.-P. B.

Les Pirates du Mississipi, film en scope et en couleur de Jurgen Roland, avec Hans Jorg Felmy, Sabine Sinjen, Horst Frank, Brad Harris, Dorothe Parker, Tony Kendall, Jeannette Batti. — Western européen sans foi ni loi. Trahisons, quiproquos, substitutions et déguisements sont apatrides mais c'est ici une maladresse ignorée d'Hollywood qui les répartit et une indifférence évidente qui en choisit les marques concrètes. Le bateau à roue est une péniche qu'une frêle charpente de papier peint et plantée d'un drapeau américain essaye de dissimuler. Le film déploie constamment le même amateurisme en matière de camouflage. Roland est bien placide et pourtant le pire est né. — J.-C. B.

Winetou II (*Le Trésor des montagnes bleues*), film en scope et en couleur de Harald Reinl avec Lex Barker, Pierre Brice, Anthony Steel, Karin Dor. — Harald Reinl est plus à l'aise sur les hauts plateaux d'Europe centrale que dans les pseudo-souterrains anglais où l'on ne devine rien. Le destin de Winnetou, ce n'est pas drôle. — J.-C. B.

Der Würger von Schloss Blackmoor (*Le Mystère du château de Blackmoor*), film de Harald Reinl, avec Karin Dor, Harry Ribauer, Rudolf Fernau, Hans Nielsen, Dieter Epler, Hans Rieser, Richard Haussler, 1963. — Histoire d'Edgar Wallace. On a rarement vu illustration aussi invraisemblable. Les personnages n'arrêtent pas de se croiser sans se rencontrer, malgré une imprudence qui dans la vie les ferait immédiatement repérer. Une mince surprise pourtant : la musique d'Oskar Sala. — J.C. B.

3 films anglais

Help! (*Au secours!*), film en couleur de Richard Lester, avec les Beatles, Leo McKern, Eleanor Bron, Victor Spinetti, Roy Kinnear. — Voir entretien avec Richard Lester dans notre n° 168, page 52. — *A Hard Day's Night* réussissait le petit miracle d'être une comédie britannique drôle, c'est-à-dire qu'on y pensait davantage à Edward Lear qu'aux tranches d'humour pour exportation débitées par les studios d'Ealing. *The Knack* marquait un recul, mais il était permis d'être sensible à la gentille compagnie des comédiens et à la rapidité du texte. *Help!* est le retour à la fantaisie laborieuse et mal coloriée de *The Mouse On the Moon*. Livrés à eux-mêmes, sans public ni vrais dialogues, les Beatles trébuchent sur l'inutilité embarrassante du canevas-poursuite qu'on leur a inventé, de rebondissement poussif en délirium appliqué, prisonniers de cadrages pas très malins et de situations moins rusées qu'eux-mêmes. Les acteurs secondaires sont épouvantables, et Leo McKern plus mauvais encore que dans *Temps sans pitié*. Demeurent deux ou trois jolies chansons, mais qu'il est plus sage d'acquérir chez un disquaire. — J.-A. F.

The Ipcress File (« *Ipcress* » *danger immédiat*), film en scope et en couleur de Sidney J. Furie, avec Michael Caine, Nigel Green, Guy Doleman, Sue Lloyd, Gordon Jackson, Aubrey Richards, Frank Gatliff, Thomas Baptiste. — Voir compte rendu de Cannes (Moullet), dans notre numéro 168, page 67. — Mélange étrange d'humour et de lenteurs britanniques : dix minutes en tout de bagarres et émotions fortes qui constituent de véritables digressions dans un discours tout entier consacré à la flânerie dans les rues de Londres, à la préparation des steaks tartares, à la découverte de la bureaucratie anglaise et au farniente corrélatif. En revanche et comme pour accentuer encore par contraste l'extraordinaire décontraction du néo-espion Michael Caine, la caméra de Furie se démène démesurément : ce ne sont que plongées et contreplongées sur la moindre omelette, effets d'objectifs et d'angles abrupts sur le moindre sourire en coin. La gratuité des effets rejoint ainsi (et conduit au summum de l'efficacité) la gratuité du sujet. — J.L. C.

Those Magnificent Men in Their Flying Machines (*Ces merveilleux fous volants dans leurs drôles de machines*), film en Todd-Ao et en couleur de Ken Annakin, avec Jean-Pierre Cassel, Stuart Whitman, Sarah Miles, Alberto Sordi, Robert Morley, Gert Fröbe, James Fox, Irina Demick, Red Skelton, Yujiro Ishihara. — Ni fou, ni drôle. Mais la reconstitution des appareils est paraît-il estimable (c'est Delahaye qui le dit, moins suspect tout de même en ce domaine qu'en ce qui concerne la chose allemande). Réservé, donc, aux bricoleurs. — J.-A. F.

1 film espagnol

El Hijo de Jesse James (*Seul contre tous*), film en scope et en couleur de Antonio del Amo, avec Robert Hundar, Mercedes Alonso, Adrian Hoven, Ralph Baldwyn. — Puisque les héros sont épuisés par les films qu'on ne cesse de leur consacrer, c'est maintenant au tour des fils de poser devant la caméra. La tradition familiale se perpétue : soit dans la vengeance, soit dans la défense des opprimés et des faibles. Ici, c'est le fils de Jesse James qui veut démasquer l'assassin de son père. Malgré Mercedes Alonzo, faut pas y aller. — J.-C. B.

1 film roumain

Secretul Cifrului (*2e Bureau, le secret du chiffre*), film de Lucien Bratu, avec Emanoil Petrut, Mihai Mereuta, Angela Chiuru. — Film d'espionnage soigneusement fait mais sans le moindre intérêt. Sentimentalisme et pathétisme empêchent toute adhésion. Ennui total. — J.-C. B.

1 film soviétique

Le Croiseur « Aurore », film en 70 mm et en couleur de Boris Lavrenev et Youri Vychinsky, avec M. Kouznetsov, V. Tatossov, C. Lavrov. — Où l'on voit Trotsky et Kamenev, dans un film d'illusionniste, plus encore: d'escroc. Le temps n'est plus où l'on gouachait la silhouette de Trotsky sur les photographies officielles (XXIIe Congrès et séquelles obligent), alors Vychinsky l'exhume. Il lui donne le rôle de Judas, Lénine faisant le Messie. C'est un grand cirque, avec foules révolutionnaires recopiées, en couleur, sur celles d'Eisenstein. Lénine c'est Monsieur Loyal, Trotsky le clown sinistre, juste bon à prendre des coups de pieds dans le cul... C'est faux. L'Histoire, la vraie, n'est pas d'accord. Des tonnes de documents le prouvent. S'il y avait déjà incompatibilités et divergences entre Lénine et Trotsky, ce n'est qu'après ce 25 octobre 1917 que la rupture fut définitive, en novembre 1920, sur la question de la militarisation des syndicats. Pourquoi donner à voir un Lénine gesticulant et infaillible, statufié vivant, du style « prends la pose, l'Histoire te contemple » ? (On songe irrésistiblement à l'article fameux de Bazin « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique »). Cette vision d'hagiographe plus que d'historien va à l'inverse du but recherché. Elle rapetisse Lénine. « Ils » ont sorti Trotsky du pandemonium, « ils » lui offrent un stage au purgatoire. Il faut encore attendre une juste évaluation de son rôle. — J.-P. L.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Albert Juross, Jean-Pierre Léonardini, Michel Mardore et Michel Pétris.

Table des matières

du numéro 157 (*juillet* 1964) *au numéro* 171 (*octobre* 1965)

ALBICOCCO Jean-Gabriel
Questionnaire français : 161-2/15
ALDRICH Robert
Portrait de Bette (Petit Journal) : 166-7/113
ALLEGRET Marc
Questionnaire français : 161-2/15
ALLIO René
Questionnaire français : 161-2/16
ANNENKOV Georges
Visages : 164/62
ANTONIONI Michelangelo
Il deserto rosso : 159/14
APRA Adriano
Note sur « La commare secca » : 164/34
Rogopag : Illibatezza (Petit Journal) : 165/64
Les 5 R d'Hitchcock (Petit Journal) : 166-7/116
Comizi d'amore : 168/28
Le nouvel âge de Rossellini : 169/61
Rencontre avec Arthur Penn : 171/40
Rencontre avec Luchino Visconti : 171/44
ARTHUYS Philippe
Questionnaire français : 161-2/16
ASTRUC Alexandre
Questionnaire français : 164/46
AUDIBERTI Jacques
L'Orgueil (scénario) : 170/52
AUREL Jean
Questionnaire français : 161-2/17
BARATIER Jacques
Questionnaire français : 161-2/17
Le moment présent : 170/52
BENAZERAF José
Questionnaire français : 161-2/17
BERANGER Jean
Rencontre avec Bo Widerberg : 158/44
Lettre de Stockholm (Petit Journal) : 163/75
Lettre de Stockholm (Petit Journal) : 164/68
BERGMAN Ingmar
Pour ne pas parler : 158/12
BERTOLUCCI Bernardo
Entretien avec Pier Paolo Pasolini : 169/21
BIESSE Jean-Pierre
Festivals en Espagne (Petit Journal) : 160/65
Qu'est-ce que l'Art et l'Essai ? : 161-2/120
Chaire à canons (L'Attaque dura sept jours) . 165/75
BIETTE Jean-Claude
Théâtre aux armées (La Bataille de France) : 157/55
L'Eté algérien (Petit Journal) · 160/62
Echoes of the Jungle (The Cool World) : 161-2/147
La Nouvelle Jérusalem (La Solitude d'un coureur de fond) : 165/74
H H , suite (Petit Journal) : 168/83
Young and Innocent (The Knack) : 169/67
Livres de cinéma : 169/76
Who's Crazy ? (Petit Journal) : 170/9
Rencontre avec Zion et White (Petit Journal) : 170/9
Rencontre avec Anthony Simmons (Petit Journal) : 170/10
Rencontre avec Marco Bellocchio (Petit Journal) : 170/12
La Brûlure de 1000 soleils (Petit Journal) : 170/13
Horizons bouchés (Le Justicier de l'Ouest) : 170/60
BINCHET Jean-Pierre
L'Ombre d'un franc-tireur (Young Cassidy) : 170/58
BITSCH Charles L.
Questionnaire français : 161-2/19
Rencontre avec Richard Lester : 168/52
BLANCHE Francis
Questionnaire français : 161-2/20
BLIER Bertrand
Questionnaire français : 161-2/20
BLUWAL Marcel
Questionnaire français : 161-2/22
BOETTICHER Budd
Un Royaume pour mon cheval : 157/20
BONNARDOT Jean-Claude
Questionnaire français : 161-2/22
BONTEMPS Jacques
Alfred Hitchcock devant Marnie : 157/38
Thomas et l'imposture (Thomas Gordéiev) : 158/58
Locarno ; Porretta-Terme : 159/38
L'Ile au trésor (Bande à part) : 159/55
Quatre sans coup (Les Plus belles escroqueries du monde) : 159/70
Minnelli à Paris (Petit Journal) : 160/62
Fini de pleurer (A Hard Day's Night) : 160/83
Amères victoires (Cyrano et d'Artagnan) : 161-2/107
De Tours un peu (Petit Journal) : 161-2/137
Entretien avec Bernardo Bertolucci : 164/30
Florence : Festival dei Popoli (Petit Journal) : 164/66
La Mémoire du bonheur (De l'Amour) : 164/81
Le cinéma parallèle (Petit Journal) : 165/65
Flops en stock (Yoyo) : 165/72
La Panthère bleue (Petit Journal) : 166-7/112
Seconde chance (La Chance et l'amour) : 166-7/130
Les Jeux des anges (Existe-t-il encore des anges ?) : 166-7/138
Livres de cinéma : 166-7/143
Petite annonce (Petit Journal) : 168/82
Pesaro (Petit Journal) : 169/18
En chantant sous la pluie (Le Sillage de la violence) : 169/68
Four in the Morning (Petit Journal) : 170/10
Rencontre avec Anthony Simmons (Petit Journal) : 170/10
I pugni in tasca (Petit Journal) : 170/11
Rencontre avec Marco Bellocchio (Petit Journal) : 170/12
La prisonnière (L'Obsédé) : 171/69
Bandes d'actualité (Marie-Chantal, L'Homme d'Istanbul) : 171/71
BOURGUIGNON Serge
Questionnaire français : 161-2/22
BOURSEILLER Antoine
Questionnaire français : 161-2/23
BRAULT Michel
Post-scriptum : 165/40
BRE Pierre-Richard
Saint-Brieuc (Petit Journal) : 157/41
Tentative d'analyse spectrale du C.N.C. : 161-2/62
BRESSON Robert
Questionnaire français : 161-2/23
BRION Patrick
Filmographie de Josef von Sternberg : 168/39
Enright (Petit Journal) : 168/78
BRUNO Edoardo
Sopraluoghi in Palestina : 169/29
BRZOZOWSKI Andrzej
Munk et La Passagère : 103/54
CAEN Michel
Tourisme en enfer (La Nuit de l'Iguane) : 164/77
Entretien avec Richard Brooks : 166-7/89
Fantastique à San Sebastian (Petit Journal) : 170/7
CARBONNAUX Norbert
Questionnaire français : 161-2/23
CHABROL Claude
Questionnaire français : 161-2/23
La Muette (Petit Journal) : 171/8
CHRISTIAN-JAQUE
Questionnaire français : 161-2/25
CLAIR René
Questionnaire français : 161-2/25
CLEMENT René
Questionnaire français : 161-2/25
CLOUZOT Henri-Georges
Questionnaire français : 161-2/28
COBOS Juan
Entretien avec Orson Welles : 165/8
Falstaff sur le vif : 165/29
COCTEAU Jean
Préface au cinéma maudit : 161-2/10
COLLET Jean
Bergman à la trace (Les Communiants) : 168/88
Annecy, an six (Petit Journal) : 169/8
COLPI Henri
Questionnaire Français 161-2/28
COMOLLI Jean-Louis
Retour en Italie (Les Fiancés) : 157/29
La Terreur à l'enchère (La Bataille de France) : 157/56
Les Petits Chardons (Les Monstres) : 157/61
L'Amour sans larmes (Haute-Infidélité) : 158/67
Venise 64 : 159/18
H.H. ou l'Ironique : 160/49
Chronique de la Télévision : 160/72
Amères victoires (Le Signe du Lion) : 161-2/101
Amères victoires (Le Rendez-vous de minuit) : 161-2/103
Un film par omission (Toutes ses femmes) : 161-2/144
Entretien avec Gianfranco De Bosio : 164/36
L'a-critique : 164/59
Signes de piste (Les Cheyennes) : 164/75
Passées les cigognes (Je m'balade dans Moscou) : 164/83
Secrète agente (Mata-Hari) : 164/84
Bagatelles pour un massacre (Petit Journal) : 166-7/112
Les miettes de l'existence (La Vieille Dame Indigne) : 166-7/126
A rebours ? (Alphaville) : 168/88
Pesaro (Petit Journal) : 169/18
Entretien avec Pier Paolo Pasolini : 169/21
Mamma Roma : 169/27
La Canne du tambour-major (Première Victoire) : 169/68
Fou de Catherine (La Buglarda) : 170/59
Entretien avec Jean-Luc Godard : 171/18
Trois masques (Shock Corridor) : 171/88
DAHL Gustave
Lettre de Rio (Petit Journal) : 168/78
DANEY Serge
Rencontre avec Jerry Lewis : 160/24
Entretien avec Howard Hawks : 160/54
Entretien avec Leo McCarey : 163/12
Entretien avec Blake Edwards : 166-7/85
Entretien avec Richard Brooks : 166-7/89
Rencontre avec Josef von Sternberg : 168/26
DAQUIN Louis
Questionnaire français : 161-2/28
De BOSIO Gianfranco
Raisons d'un choix : 164/40
Rencontre avec Zoltan Fabri : 171/42
DELAHAYE Michel
Au seuil de la vie (Le Mangeur de citrouille, La Chambre indiscrète) : 157/59
Sexe à la une (La Femme à travers le monde) : 157/62
Berlin 64 : 158/36
A fréquenter (Petit Journal) : 158/51
Pêchés de jeunesse (Le Pêché suédois) : 158/64
Le Virage (Une fille à la dérive) : 159/62
D'un sport l'autre (Man's Favorite Sport ?) : 160/86
Planète interdite (La Vie à l'envers) : 160/86
Entretien avec Jeanne Moreau : 161-2/80
Débondage (Le Tigre aime la chair fraîche) : 161-2/150
Un sur deux balançoires (Only Two Can Play) : 161-2/150
Le Soleil des eaux (Le Monde sans soleil) : 161-2/151
Allemagne 65 ciné zéro : 163/59
Allemagne 65, ciné an un (Petit Journal) : 163/74
Il l'a dit s'il l'a dit (Marnie) : 163/78
Circulaire (Gertrud) : 164/72
L'âme en face des trous (L'Incroyable Vérité, Week-end) : 164/80
Entretien avec Pierre Perrault : 165/33
Oberhausen ou le troisième axe : 165/59

Tout droit (L'Evangile selon saint Matthieu) : 166-7/125
Entretien avec Carl Dreyer · 170/15
Entretien avec Leni Riefenstahl : 170/43
Simple hommage à Le Corbusier (Petit Journal) : 171/7
Berlin entre deux chaises (Petit Journal) : 171/11
Entretien avec Jean-Luc Godard 171/18
DELANNOY Jean
Questionnaire français : 164/46
DELSOL Paule
Questionnaire français : 161-2/28
DEMY Jacques
Questionnaire français : 161-2/29
DEPECHE Claude
Les paradoxes de Renoir (Petit Journal) : 160/69
Dundee bis (Petit Journal) : 168/82
Les fiançailles posthumes (Desna) : 168/89
DERAY Jacques
Questionnaire français : 164/46
DEVILLE Michel
Questionnaire français : 161-2/29
DEWEVER Jean
Questionnaire français : 161-2/31
DONIOL-VALCROZE Jacques
Berlin 64 : 158/40
La ligne générale : 160/7
Questionnaire français : 161-2/31
Analyse spectrale du C.N.C. (notes) · 161-2/62
Du Système (notes) : 161-2/72
DOUCHET Jean
Alfred Hitchcock devant Marnie : 157/38
Hitchcock économe ou le procès de Lucullus : 163/36
Saint-Germain-des-Prés (Petit Journal) : 171/9
DREYER Carl Th
Ecrits VI . 159/32
DUFREIGNE Jean-Pierre C.
Scènes de la vie de province : 161-2/112
DUVIVIER Julien
Questionnaire français : 161-2/31
ETAIX Pierre
Questionnaire français : 161-2/32
EUSTACHE Jean
Le diable et le bon dieu (Petit Journal) : 171/15
FABBRI Jacques
Questionnaire français : 161-2/32
FEINSTEIN Herbert
Entretien avec Jerry Lewis : 160/20
FELLINI Federico
Propos sur 8 1/2 : 164/23
FIESCHI Jean-André
Le Sourire de Reims (La Peau douce) : 157/47
Cerisy (Petit Journal) : 158/50
Roberte (Petit Journal) : 159/47
L'Alchimiste (Le Terroriste) : 159/57
Tippy II (The World of Henry Orient) : 159/66
L'Homme sans visage (The Best Man) : 159/68
Du mousseux (Paris When It Sizzles) : 159/71
Feuillade l'homme aimanté . 160/31
Du système : 161-2/72
Amères victoires (Muriel) · 161-2/104
Amères victoires (Les Godelureaux) · 161-2/108
De Tours un peu (Petit Journal) : 161-2/137
Borowczyk et Hubley (Petit Journal) : 161-2/137
Le Désir attrapé par la queue (Toutes ses femmes) : 161-2/144
Après la révolution (La Ragazza) : 161-2/149
Pas de printemps pour la prisonnière du désert (Le Désert rouge) : 163/82
Chapiteau en Espagne (Le plus grand cirque du monde) : 164/83
Les tueurs tristes (A bout portant) · 164/84
Entretien avec Agnès Varda : 165/42
Chevalier de Poplar Lodge (Lilith) : 165/70
Les recettes de Filoumé (Mariage à l'italienne) : 165/75
La Panthère bleue (Petit Journal) : 166-7/112
Ruzante à Paris (Petit Journal) : 166-7/121
Histoire extraordinaire (Danse macabre) : 166-7/133
Bette de cinéma (Hush, Hush Sweet Charlotte) : 166-7/134
Un végétarien bien tranquille (Le Bourreau) : 166-7/137
Rencontre avec Richard Lester : 168/52
Rencontre avec Pierre Schoendoerffer : 168/54
Rencontre avec Gilles Groulx · 168/58
Rencontre avec Kon Ichikawa · 168/60
Rencontre avec Kevin Brownlow . 168/62
Cannes 1965 . 168/64
Après (Alphaville) : 168/87
Jeux interdits (Cyclone à la Jamaïque) : 170/56
Entretien avec Jean-Luc Godard : 171/18
Fable sur Pierrot (Pierrot le Fou) : 171/35
Venise 65 : 171/39
Rencontre avec Arthur Penn : 171/40
Rencontre avec Zoltan Fabri : 171/42
Rencontre avec Luchino Visconti : 171/44
FORLANI Rémo
Tartuffes au soleil (Séduite et abandonnée) : 159/69
Ballet sans musique, sans personne, sans rien (A Hard Day's Night) : 160/82
FOURRE-CORMERAY Maurice
Sur la mise en cartes et ses dérogations : 161-2/67
FRANJU Georges
Questionnaire français : 161-2/32
FULLER Samuel
Cinéma-œil (Petit Journal) : 157/41
GANCE Abel
Questionnaire français : 161-2/32
GAUTEUR Claude
Tableau des revues étrangères : 159/74
Filmographie de Jerry Lewis : 160/29
GILLES Guy
Questionnaire français : 164/46
GIRAULT Jean
Questionnaire français : 161-2/34
GIUGLARIS Marcel
Années d'apprentissage : 158/2
de GIVRAY Claude
Questionnaire français : 161-2/34
Analyse spectrale du C.N.C. (notes) : 161-2/62
La complainte du vendeur de films · 164/64
L'Amour à la chaine, scènes coupées · 170/38
GMUR Leonhard H.
Rencontre avec Ermanno Olmi : 157/27
GODARD Jean-Luc
La Femme mariée : 159/13
Entretien avec Michelangelo Antonioni : 160/8
Questionnaire français 161-2/36
Du système (notes) . 161-2/72
Montparnasse-Levallois (Petit Journal) : 171/9
Pierrot mon ami : 171/16
GREVILLE Edmond T.
Questionnaire français : 161-2/36
GRIMBLAT Pierre
Questionnaire français : 161-2/36
GUEGAN Gérard
Boulogne entre les lignes (Petit Journal) : 161-2/140
Décollages (Une femme mariée) · 163/81
Procès des dogmes (La Fille aux yeux verts) : 164/80
Le Nombril du monde (Kiss Me Stupid) · 165/70
Vent d'Est (La Bourrasque) : 166-7/129
Amère défaite (La 317e Section) · 166-7/131
Trop brèves (Les Heures de l'amour) : 166-7/134
Plein Sud (Petit Journal) · 169/7
Entretien avec Jean-Luc Godard . 171/18
Marie couvre toi ! (Marie Chantal contre le Dr Kah) · 171/70
GUEZ Gilbert
Pula (Petit Journal) : 159/47
HANOUN Marcel
Questionnaire français 161-2/37
HAUMONT Marie-Louise
Le Cahier de la TV . 169/73
HOVEYDA Fereydoun
Les Rêveries de la science (Freud, passions secrètes) : 158/61
JESSUA Alain
Questionnaire français : 161-2/37
JOFFE Alex
Questionnaire français : 161-2/37
JUROSS Albert
Les Mystères de Paris : 161-2/110
Sessanta nove e mezzo (Cover-girls) : 168/93
Livres de cinéma · 169/78
Je vous salue Mafia (Petit Journal) : 171/15
KAST Pierre
La Prochaine polaire (Bande à part) · 159/51
Questionnaire français : 161-2/38
Tentative d'analyse spectrale du C N C · 161-2/62
Entretien avec Federico Fellini : 164/10
Le Sucre du sel : 164/52
Mar del Plata 65 (Petit Journal) · 166-7/118
Rencontre avec Zion et White (Petit Journal) : 170/9
KENNEDY Burt
Une lettre d'Amérique : 157/19
KEZICH Tullio
22 décembre : cinéma indépendant en Italie : 164/43
KIEJMAN Georges
Analyse spectrale du C.N.C. (notes) : 161-2/62
De l'originalité du droit cinématographique français : 161-2/98
KINUGASA Teinosuke
Le Cinéma japonais vers 1920 166-7/43
LABARTHE André S.
Amères victoires (Adieu Philippine) : 161-2/104
Chronique de la Télévision : 165/66
LAMORISSE Albert
Questionnaire français · 161-2/40
LAUTNER Georges
Questionnaire français : 161-2/40
LE CHANOIS Jean-Paul
Questionnaire français · 161-2/41
LELOUCH Claude
Questionnaire français : 161-2/44
LEONARDINI Jean-Pierre
Lancelot et les moulins à vent (Major Dundee) · 166-7/131
LETERRIER François
Questionnaire français : 166-2/44
LORENZI Stellio
Questionnaire français : 161-2/44
MADSEN Axel
Le fils du cardinal (Petit Journal) : 157/42
Suicide au soleil (Petit Journal) : 157/42
Outrages (Petit Journal) : 157/42
Ne jetez rien (Petit Journal) : 158/52
Bulletin de santé (Petit Journal) : 158/52
Lolitas (Petit Journal) : 158/53
Rencontre avec Sam Peckinpah : 159/41
La guerre de trente ans (Petit Journal) : 159/48
America America (Petit Journal) : 160/61
Une vraie cinglée de cinéma (Petit Journal) : 160/61
La machine à coke (Petit Journal) : 160/61
Hush.. hush... sweet Minnelli (Petit Journal) : 160/61
Bond en avant (Petit Journal): 160/66
Star system : commencement de la fin (Petit Journal) : 160/69
Fin du cinéma ? (Petit Journal) : 161-2/140
Le tourbillon (Petit Journal) : 161-2/140
Dernière heure (Petit Journal) : 161-2/141
L'ABC des cotes et du code (Petit Journal) : 163/68
Bible à vendre (Petit Journal) : 163/69
Ford et les femmes (Petit Journal) : 163/70
Football américain (Petit Journal) : 163/70
Le Traité de Westphalie (Petit Journal) : 163/71
Wong-tong (Petit Journal) : 163/71
Valse à trois temps (Petit Journal) : 164/65
Anniversaire noir (Petit Journal) · 164/68
Les Invités d'Hollywood · 166-7/109
Blackout (Petit Journal) : 166-7/112
Quinze ans après (Petit Journal) · 166-7/113
Qui a peur d'Elizabeth ? (Petit Journal) . 166-7/113
Brève rencontre avec Frank Capra (Petit Journal) . 166-7/114
Pfleghar dans le désert (Petit Journal) . 166-7/115
La retraite de Wellman (Petit Journal) · 166-7/118
Deuxième vague (Petit Journal) : 166-7/120
Razzia sur ciné-clubs (Petit Journal) : 168/78
Télévision planétaire (Petit Journal) : 168/78
Rencontre avec John Ford (Petit Journal) : 168/79
Buster en pyjama (Petit Journal) : 169/6
Débutants fracassants (Petit Journal) : 170/7
Cassavetes 4 (Petit Journal) : 171/7
Rencontre avec Arthur Penn : 171/40
MARCORELLES Louis
Entretien avec Bernardo Bertolucci : 164/30
Gênes : l'Afrique noire (Petit Journal) : 164/66
Florence : rétrospective canadienne (Petit Journal) : 164/67
Le cinema novo brésilien (Petit Journal) : 164/67
Entretien avec Pierre Perrault : 165/33
Rencontre avec Kevin Brownlow : 168/62
Evian : le 16 mm en 65 (Petit Journal) : 169/15
Rencontre avec Marco Bellocchio (Petit Journal) : 170/12
L'Age des illusions (Petit Journal) . 170/13
MARDORE Michel
Trop de monstres (Petit Journal) · 157/40
L'Art pour tous (David et Lisa) : 159/60
Le Corrupteur (L'Ennui) . 159/62
Diaphragme à quatre (La Plage du désir) : 160/83
Les tables tournantes (Pour la suite du monde) : 160/84
Tours sans atout (Petit Journal) . 161-2/139
Des lendemains qui chantent (Les Damnés) : 161-2/145
Portrait-souvenir (Le Voyage en question) : 161-2/150
L'ange exterminé (Une certaine rencontre) . 161-2/151
L'Envers de l'Ouest (Rio Conchos) : 163/85
Chien et loup (Les Séducteurs) · 163/87
Un rude hiver (Le Temps s'est arrêté) : 164/73
Welles, le secret des poètes et des rois : 165/24
La seconde expédition (Les Premiers Hommes dans la lune) : 165/76
Welles, le secret des poètes et des rois, II : 166-7/100
Sagesse du cocotier (Journal d'une femme en blanc) : 166-7/136
Livres de cinéma : Histoire de ma vie, par Charles Chaplin : 166-7/143
Fraiche fable (A l'Ouest du Montana) : 168/91
Les langues d'Esope et la machine du temps (Thomas l'Imposteur) : 169/66
Les tireurs dans les coins (Une fille et des fusils) : 169/71
MARS François
Les poètes meurent aussi (Petit Journal) : 160/63
MELVILLE Jean-Pierre
Questionnaire français . 161-2/45
METZ Christian
A propos de l'impression de réalité au cinéma : 166-7/75
MICHEL André
Questionnaire français · 161-2/45
MISSIAEN Jean-Claude
Rencontre avec Anthony Mann (Petit Journal) : 169/14
MNOUCHKINE Ariane
Six entretiens autour de Mizoguchi : 158/5
MOCKY Jean-Pierre
Questionnaire français : 161-2/46
MOLINARO Edouard
Questionnaire français : 161-2/48
MORANDINI Morando
Italie · Films en tournage (Petit Journal) : 160/66
Lettre de Rome (Petit Journal) : 161-2/141
Lettre de Rome (Petit Journal) : 163/73
Italie : Films de demain (Petit Journal) : 163/74
Chiffres (Petit Journal) : 166-7/121
Italie · Films de demain (Petit Journal) : 166-7/121
Lettre de Rome (Petit Journal) : 169/12
MOREUIL François
Questionnaire français : 161-2/48
MOULLET Luc
Dossier incomplet (Mare matto) : 157/66
Festival de Trento (Petit Journal) : 160/68
Tentative d'analyse spectrale du C.N.C. (notes) : 161-2/62
Du système : 161-2/72
Stylistique de la faillite : 161-2/77
Amères victoires (Les Honneurs de la guerre) : 161-2/103
Amères victoires (Paris nous appartient) : 161-2/108
Submilers : 161-2/130
Tours 64 (Petit Journal) : 161-2/137
Biofilmographie de Leo McCarey : 163/33
Andrzej Munk : 163/46
Filmographie d'Andrzej Munk : 163/56
Laurel et Kabuki (La Forteresse cachée) · 164/76
Sélection sans visions (Petit Journal) : 165/64
Réussite (Petit Journal) : 165/66
Contingent 65 1 A : 166-7/57
Perspectives d'une crise (Petit Journal) : 166-7/119
San Sebastian (Petit Journal) : 169/8
MOUSSY Marcel
Questionnaire français 161-2/49
MUSIDORA
Dialogues de jadis : 160/40
NARBONI Jean
Retour en Italie · Prima della rivoluzione · 157/28
Petite correspondance : 157/68
Quatre côtés du triangle (Petit Journal) : 158/52
Ferreri pour une autre fois (La donna scimmia) · 159/65
Le Grand écart (A Distant Trumpet) : 160/81
Amères victoires : Le Testament du Dr Cordelier : 161-2/100

Amères victoires : Les Carabiniers : 161-2/108
Le Masque et la plume (Toutes ses femmes) : 161-2/144
Entre deux chaises (L'Insoumis) : 161-2/149
Conte de la dune vague (La Femme du sable) : 163/85
Quatre étranges paladins (Les Barbouzes) : 163/87
L'Homme au portrait : 164/58
Condamné au silence (King and Country) : 166-7/124
NOAMES Jean-Louis
Creme de marrons (Spencer's Mountain) : 157/66
Rencontre avec Jerry Lewis : 160/24
Entretien avec Howard Hawks : 160/54
Lettre des U.S.A. : 160/73
Le Discours de la méthode (The Patsy) : 161-2/146
Entretien avec Leo McCarey : 163/12
L'Art et la manière de Leo McCarey : 163/22
Entretien avec Blake Edwards : 166-7/85
Entretien avec Richard Brooks : 166-7/89
Rencontre avec Josef von Sternberg : 168/26
La Panthère noire (A Shot in the Dark) : 168/80
OLLIER Claude
Les Saints des derniers jours (Wagonmaster) : 157/51
Entretien avec Agnès Varda : 165/42
L'Or et le mauve (Le Bonheur) : 165/73
Un Roi à New York : King-Kong : 166-7/65
Une aventure de la lumière : 168/28
Rencontre avec Pierre Schoendoerffer : 168/54
Rencontre avec Gilles Groulx : 168/56
Rencontre avec Kon Ichikawa : 168/60
Rencontre avec Kevin Brownlow : 168/62
Cannes 1965 : 168/64
Les jeux de la nuit (Petit Journal) : 169/8
La Suède à Cannes (Petit Journal) : 169/10
Tambour battant (L'Enquête) : 170/60
PAPATAKIS Nico
Questionnaire français : 161-2/52
PASOLINI Pier Paolo
Le « cinéma de poésie » : 171/55
PETRIS Michel
Peter Ibbetson (Petit Journal) : 166-7/116
B.B. à la Cinémathèque (Petit Journal) : 169/12
PHILIPPE Claude-Jean
Cinéastes de notre temps : Samuel Fuller (Petit Journal) : 169/11
L'Empire de la douceur (L'Amour à la chaîne) : 170/57
POLANSKI Roman
Questionnaire français : 161-2/52
POLLET Jean-Daniel
Questionnaire français : 161-2/52
Rue Saint-Denis (Petit Journal) : 171/10
PONZI Maurizio
Trois cinéastes, deux films (Petit Journal) : 160/67
Welles à la TV : 165/30
De Seta (Petit Journal) : 166-7/121
La ricotta : 169/28
Rencontre avec Arthur Penn : 171/40
Rencontre avec Luchino Visconti : 171/44
PREVERT Pierre
Questionnaire français : 161-2/52
PRUNEDA José-Antonio
Entretien avec Orson Welles : 165/8
RABOURDIN Dominique
Biofilmographie de Leo McCarey : 163/33
REICHENBACH François
Questionnaire français : 164/47
RESNAIS Alain
Questionnaire français : 161-2/55
RICHARD Jean-Louis
Questionnaire français : 161-2/55
RIVETTE Jacques
Le féminin singulier (La donna scimmia) : 159/66
Hallali (Petit Journal) : 163/74
ROBBE-GRILLET Alain
Questionnaire français : 164/49
ROHMER Eric
Questionnaire français : 161-2/57
Place de l'Etoile (Petit Journal) : 171/10
ROSSELLINI Roberto
Sur L'Età del ferro : 169/62
Manifeste (Petit Journal) : 171/7
ROUCH Jane
Casbah année zéro (Petit Journal) : 166-7/112
ROUCH Jean
Questionnaire français : 161-2/58
Gare du Nord (Petit Journal) : 171/11
ROZIER Jacques
Questionnaire français : 161-2/58
RUBIO Miguel
Entretien avec Orson Welles : 165/8
SADOUL Georges
De Gion à Tokyo : 158/29
Entretien avec Louis Lumière : 159/1
Conversation avec quatre jeunes cinéastes japonais : 166-7/35
Entretien avec Teinosuke Kinugasa : 166-7/43
Rencontre avec Boris Barnett (Petit Journal) : 169/13
Morir en España (Petit Journal) : 169/15
SATOR Marc
Questionnaire français : 164/49
SILKE James R.
Entretien avec Howard Hawks : 160/54
Massacres en détail (Petit Journal) : 168/83
SJOMAN Vilgot
Journal des Communiants : 165/53
Journal des Communiants, II : 166-7/51
Journal des Communiants, III : 168/75
STRARAM Patrick
Festival ou foire ? (Petit Journal) : 163/71
Lettre du Canada (Petit Journal) : 166-7/115
TATI Jacques
Questionnaire français : 161-2/58
TAVERNIER Bertrand
Entretien transocéanique avec Budd Boetticher : 157/1
TECHINE André
D'une distance l'autre (La Peau douce) : 157/50
Le calot et les rêves (A Soldier in the Rain) : 157/64
Comme dans un miroir (La Vie à l'envers) : 158/65
La perte de vue (Le Désert rouge) : 163/85
La parole de la fin (Gertrud) : 164/72
Eliza et les fleurs (My Fair Lady) : 164/78
D'un autre ordre (The Disorderly Orderly) : 165/71
L'Hiver prochain (Les Communiants) : 166/88
Crimes au presque parfait (Le Grain de sable) : 168/92
Au pays des promesses (Un mari à prix fixe) : 169/70
En bateau (L'Arme à gauche) : 169/71
Bresson et le hasard (Petit Journal) : 170/8
L'Archaïsme nordique de Dreyer : 170/38
Fable sur Pierrot (Pierrot le fou) : 171/35
Venise 65 : 171/38
Rencontre avec Zoltan Fabri : 171/42
Rencontre avec Luchino Visconti : 171/44
THEAUDIERE Philippe
Evian (Petit Journal) : 158/50
THEVOZ Michel
Collages (Une femme mariée) : 163/80
THOMAS Robert
Questionnaire français : 161-2/59
TRUFFAUT François
Questionnaire français : 161-2/59
Du système, notes : 161-2/72
VARDA Agnès
Questionnaire français : 164/49
VERNEUIL Henri
Questionnaire français : 164/50
VILARDEBO Carlos
Questionnaire français : 161-2/60
WADDY Stacy
Entretien avec Richard Brooks : 166-7/89
WEINBERG Gretchen
La Nuit viennoise : entretien avec Fritz Lang : 169/43
WEYERGANS François
Le Voyageur et son ombre (America, America) : 158/55
Venise 64 : 159/18
WICKING Chris
Filmographie de Budd Boetticher : 157/22
Lettre de Londres : 159/44
YAMADA Koichi
Les Cochons et les Dieux : Imamura Shohei : 166-7/25
Bilan économique du cinéma japonais : 166-7/48
Rencontre avec Kon Ichikawa : 168/60
YODA Yoshikata
Souvenirs sur Mizoguchi : 166-7/13
Souvenirs sur Mizoguchi, II : 169/31

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 10, 11, 18 à 28, 30 à 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87, 89 à 91, 93, 97, 103, 104, 150-151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.



Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I. - C.D.D., Paris - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

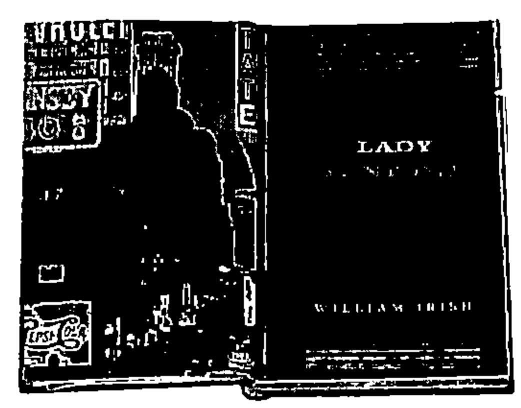


CLASSIQUES OU INATTENDUS

les luxueux ouvrages du club du livre policier

CLUB UNIQUE AU MONDE





La sélection des auteurs et des titres du Club du Livre Policier va des plus grands classiques du genre, aux découvertes les plus inattendues de grands auteurs.

Rien de plus simple que d'adhérer au C. L. P. : vous choisissez un seul de nos livres. Aucune autre obligation d'achat. Vous recevez alors votre carte d'adhérent et vous êtes régulièrement tenu au courant des parutions : cinq ouvrages par an.

il faut voir ces livres

Profitez de l'offre spéciale ci-dessous remplissez le bon et envoyez-le au Club du Livre Policier 24, rue de Mogador PARIS 9• Service Z

offre spéciale **CADEAU** L'ANTHOLOGIE DU MYSTÈRE

NOM ....

PRENOM ....

ADRESSE ....

....

....

Je désire recevoir la documentation du Club du Livre Policier. Je choisirai éventuellement un volume que vous m'adresserez aussitôt. J'ai la possibilité de le retourner dans un délai de 48 heures. Si je le garde, je serai inscrit au C.L.P. et recevrai gratuitement en cadeau de bienvenue, "**l'Anthologie du mystère**" : 22 récits complets des grands auteurs policiers.

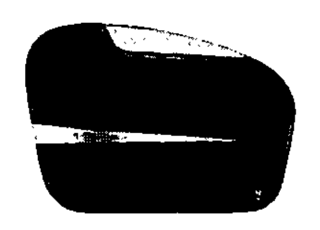
opta

ULTRA PLAT

1er OSCAR INDUSTRIE-MODE MASCULINE DECERNE PAR P. CARDIN ET R. LŒWY

NOUVEAU PRINCIPE D'ÉLÉGANCE
NOUVEAU BRIQUET A GAZ DE

SILVER MATCH



DE 39,60 F. A 187 F.

